

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Kis Orsolya

MTMT-azonosító: 10054237

A doktori értekezés címe és alcíme: 19. századi realista művek recepciója Vlagyimir Szorokin
Dostoevsky-trip és *Roman c.* műveiben

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2018.168

A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve:

Orosz irodalom és irodalomkutatás – Összehasonlító tanulmányok

A témavezető neve és tudományos fokozata: Kroó Katalin, DSc, Dr. habil

A témavezető munkahelye: ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Bp., 2018. 09. 14.

a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Kis Orsolya

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Doktori Disszertáció

Kis Orsolya

19. századi realista művek recepciója Vlagyimir Szorokin
***Dostoevsky-trip és Roman* című műveiben**

Lukács István DSc, egyetemi tanár
a Doktori Iskola vezetője
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Kroó Katalin DSc, egyetemi tanár
a doktori program vezetője

„Orosz irodalom és irodalomkutatás – Összehasonlító tanulmányok” doktori program

A bizottság tagjai:

Elnök: **Lukács István DSc, egyetemi tanár**
ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet

Külső bírálók: **Kalafatics Zsuzsanna PhD, adjunktus**
Budapesti Gazdasági Egyetem

Kalavszky Zsófia PhD, tudományos munkatárs
MTA BTK Irodalomtudományi Intézet

Tag: **Schiller Erzsébet PhD, egyetemi docens**
ELTE, Savaria Egyetemi Központ

Titkár: **Sárköziné Vandan Zaya PhD, egyetemi tanársegéd**
ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

Póttagok: **Gyöngyösi Mária PhD, habil. egyetemi docens**
ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

Szabó Tünde PhD, habil. egyetemi docens
Pécsi Tudományegyetem

Témavezető: Kroó Katalin DSc, egyetemi tanár

I. ELMÉLETI FEJEZETEK
OROSZ POSZTMODERN IRODALOM (A REALIZMUS, ILLETVE
A KARNEVALIZÁCIÓ- ÉS A POLIFÓNIAELMÉLETEK KONTEXTUSÁBAN)

| | |
|---|-----------|
| I. 1. Előszó..... | 5 |
| I. 2. Realizmus. Bevezetés..... | 11 |
| I. 2. 1. Történeti áttekintés és realizmuselméletek..... | 11 |
| I. 2. 2. A mimézis fogalmának rövid története..... | 12 |
| I. 2. 3. A realizmus kezdetei. Korai realizmuselméletek..... | 14 |
| I. 2. 4. Realizmus. Összegzés | 17 |
| I. 2. 5. Auerbach <i>Mimézise</i> és Bahtyin karnevál- és polifóniaelmélete.... | 18 |
| I. 3. Posztmodern. Bevezetés..... | 21 |
| I. 3. 1. A posztmodern és a karnevalizáció kapcsolódásai | |
| Első megközelítés | 29 |
| I. 3. 2. Mimézis és posztmodern. | |
| A posztmodern regények realista olvasata..... | 30 |
| I. 4. Kitekintés 1. Az orosz irodalmi posztmodern és a nyugati posztmodern | |
| Csaadajev Oroszország-képe és a posztmodern..... | 34 |
| I. 5. Karnevál, polifónia és a posztmodern 1. | 38 |
| I. 6. Az orosz posztmodern és a realizmus viszonya..... | 42 |
| I. 6. 1. Realista irányzatok..... | 42 |
| I. 6. 2. Újrealizmus mint kiút a posztmodernből?..... | 47 |
| I. 7. Kitekintés 2. A posztmodern tágabb kontextusai | |
| A posztmodern irodalom és a természettudományok..... | 50 |

I. 8. Karnevál, polifónia és a posztmodern 2.

Irodalomelméleti megközelítés.

Gadamer, Lyotard, Genette, Ihab Hassan..... 54

II. MŰÉRTTELMEZŐ FEJEZETEK

II. 1. Bevezetés. Vlagyimir Szorokin..... 61

II. 2. A *Dostoevsky-trip* Dosztojevszkij *A félkegyelmű* c. regényének

tükrében..... 63

II. 2. 1. Botrány..... 65

II. 2. 2. A botrány megvalósulása 65

II. 2. 3. A botrányról szóló szakirodalom rövid áttekintése

A kommunikáció, a kultúra robbanása és a botrány..... 66

II. 2. 4. Botrányok sora *A Félkegyelmű*ben..... 67

II. 2. 5. A botrány szintjei 68

II. 2. 6. A botrány síkjai a *Dostoevsky-trip*ben 71

II. 2. 7. A *Dostoevsky-trip* mint karnevalizált mű..... 72

II. 2. 8. A bahtyini karnevalizáció..... 72

II. 2. 9. Karnevalizált vonások megjelenése a *Dostoevsky-trip*ben..... 73

II. 2. 10. A pillanat és a teljesség összefüggése..... 77

II. 2. 11. Hőstipológia. A hasonmás hős..... 80

II. 2. 12. Összegzés..... 83

II. 3. A *Roman* c. regény a 19. századi orosz regény kontextusában

Gogol-, Goncsarov-, Dosztojevszkij- és Tolsztoj- intertextusok

II. 3. 1. Bevezetés..... 86

II. 3. 2. Feltámadás..... 86

II. 3. 3. A *Roman* mint regény..... 96

II. 3. 4. Metamorfózis. A kultúra folytonossága..... 99

II. 3. 5. Kitekintés

| | |
|---|------------|
| <i>A Marina harmincadik szerelme és Tolsztoj Feltámadása.....</i> | 101 |
| II. 3. 6. Orosz irodalmi párhuzamok 1. | |
| <i>Gogol Nyevszkij proszpektje és a Pétervár-mítosz.....</i> | 109 |
| II. 3. 7. Orosz irodalmi párhuzamok 2. | |
| <i>Gogol Nyevszkij proszpektje.</i> | |
| A hiperbolák szerepe a narrációban..... | 116 |
| II. 3. 8. Orosz irodalmi párhuzamok 3. | |
| Goncsarov <i>Hétköznapi története</i> | 124 |
| II. 3. 9. Orosz irodalmi párhuzamok 4. | |
| Dosztojevszkij és a <i>Bűn és bűnhődés</i> | 132 |
| II. 3. 9. 1. A balta és a csengő motívuma..... | 134 |
| II. 3. 10. Esküvő, házasság, szerelem..... | 137 |
| II. 3. 11. Orosz irodalmi párhuzamok 5. | |
| (Fiatal) szimbolisták..... | 139 |
| III. ZÁRÓ GONDOLATOK..... | 142 |
| IV. FELHASZNÁLT IRODALOM..... | 144 |

I. ELMÉLETI FEJEZETEK

OROSZ POSZTMODERN IRODALOM (A REALIZMUS, ILLETVE A KARNEVALIZÁCIÓ- ÉS A POLIFÓNIAELMÉLETEK KONTEXTUSÁBAN)

I. 1. Előszó

Az értekezésben kijelölt problémát, annak kérdését, hogy Vlagyimir Szorokin műveiben hogyan valósul meg poétikailag a 19. századi realista művek recepciója, két megközelítésben vizsgálom. Ezt tükrözi a disszertáció tagolása is. Dolgozatom első részében egyfelől elméleti anyagokon keresztül alapozom meg a 19 századi orosz realizmus és a posztmodern irodalom mint gondolkodástörténeti és poétikai paradigma értelmezhetőségét, másfelől irodalom- (kultúra-)elméleti koncepciókon keresztül felmutatom ezek összekapcsolhatóságának lehetőségeit. A bevont elméletek tárgyalása ugyanakkor általános érvénnyel engedi látni azt a kultúratörténeti tény, hogy a korszakhatárok merev megvonása helyett sok esetben párhuzamos jelenségeknek evolúciós vagy variabilitás-tengelyen értelmezendő poétikai megnyilatkozásait is érdemes számba venni. A mimézis vagy a karnevál (de akár a polifónia) elméletének tárgyalása során ugyanis kiderül, hogy valójában többről van szó, mint csupán a 19. századi irodalom és a posztmodern jelentős összefüggéseiről, mivel a szóban forgó irodalomtörténeti időszakok (többek között éppen a mimézis-, a karnevál- vagy a dialóguselv érvényének és ugyanakkor változásainak függvényében) más korszakokkal is összekapcsolódnak, s így e paradigmákat nem lehet elhatároltan tárgyalni, csak egy nagy irodalom- és kultúratörténeti folyamat részeként. E tágabb perspektíva belátása az oka annak, hogy az elméleti fejezetek a disszertációnak nem egyszerű bevezetését képezik, hanem önálló megközelítési módját adják annak, ahogyan egy posztmodern szerző realizmus-recepciója feltárható. Az értekezés második nagy részében a műolvasatok felőli problémaértelmezés lehetőségét mutatom be két műinterpretáción keresztül – ezek a *Dostoevsky-trip* és a *Roman*, mely utóbbiban exkurzusként megjelenik a *Marina harmincadik szerelme*.

Az orosz posztmodern irodalmat vizsgálva felmerül a kérdés, mit tartunk előzményének az irodalomtudomány mai állása szerint, illetve miben más, mint az azt megelőző irányzatok. Az irodalomtudósok általában 20. századi művekkel kötik össze az orosz posztmodern keletkezését. Többek között Natalja Kjaksto orosz kutató is a modernizmust tartja az orosz posztmodern előzményének:

Az ezüstkori modernizmus emléke, a belőle levont leckék és felfedezések fontosságának tisztelettel elismerése [jellemző a posztmodern szerzőkre – K. O.], miközben határozottan el is utasítják, dekonstruálják és demitologizálják a modernista filozófiai és esztétikai utópiákat. Alekszandr Zsolkovszkij, Viktor Jerofejev, Viktor Pelevin és mások műveiben Nyikolaj Bergyajev, Nyikolaj Fjodorov, Valerij Brjusov, Vlagyimir Szolovjov neve és alakjai, ill. a modernista tanítások és szövegek töredékei, részletei is a paródia tárgyává válnak. Ennek ellenére a posztmodernizmus csápjai elérnek az orosz modernizmusig mintegy bezárva az orosz kultúra 20. századi fejlődésének körét. Az írók a modernistákban saját elődeiket vélik felfedezni, és igyekeznek helyreállítani az orosz irodalomnak a forradalom és a szovjet hatalom által megszakított ívét.¹

Dolgozatomban a magam részéről egy másik, kevésbé elfogadott interpretáció mellett érvelek. Az orosz posztmodern előzményeként a 19. századi orosz realista műveket, azaz többek között Puskin, Turgenyev, Goncsarov, Csernisevskij, Dosztojevszkij, Tolsztoj és Csehov műveit értelmezem², illetve bizonyos, még ezeknél is korábbi alkotásokat, egyetértve Merezsinszkaja véleményével, miszerint:

Az orosz irodalom posztmodern korszakát leggyakrabban sajnos az 1960-as évektől számítják, kezdőpontjaként a szocialista realizmus dekonstrukcióját jelölik ki. Ily módon az orosz posztmodernizmust elvágják a »gyökereitől«, mintha váratlanul, időszerűtlenül jelent volna meg.³

Az irodalomtudomány általában úgy tekinti, hogy az orosz posztmodernnek, akárcsak a szimbolizmusnak, avantgárdnak vagy szocialista realizmusnak, megvannak a maga fejlődési

¹ Кякшто Н. Русский постмодернизм. In: Тимина С. *Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы*. Логос. М. 2002. 310.

A dolgozat főszövegében szereplő orosz és angol nyelvű idézetek a továbbiakban, amennyiben nincs másként jelölve, saját fordításomban szerepelnek. A lábjegyzetben az angol és orosz nyelvű szakirodalmi idézeteket eredeti nyelven közlöm. Bővebben ugyanerről: Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. *Philologica*. 1995. т. 2. № 3/4. 136–143.

² Ennek elméleti megalapozását lásd például Benyevolenszkaja *Orosz irodalmi posztmodern* c. könyvében, illetve az alább felsorolt tanulmányaiban.

Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм. Истоки и предпосылки*. Факультет филологии и искусств СПбГУ. СПб. 2010., Беневоленская Н. *Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2007., Беневоленская Н. «Карнавал» и постмодерн. In: *Проблемы общего и частного в русской прозе XX века: сб. ст.* (Серия «Литературные направления и течения в русской литературе XX века». Вып. 18.) СПб. 2008.

³ Мережинская А. *Русская постмодернистская литература: Учебник*. Издательско-полиграфический центр «Киевский университет». Киев. 2007. 28.

szakaszai.⁴ Van azonban egy lényegi különbség a 20. század fő irányzatai és a posztmodern között, mégpedig az, hogy amíg például a szimbolizmus vagy az avantgárd képviselői tudomásul vették, sőt hangsúlyozták a különböző esztétikai és filozófiai paradigmákhoz való tartozásukat (amelyek manifesztumaikban is gyakran megjelentek), a posztmodern egészen máshogyan viszonyul ehhez a kérdéshez: nehéz megnevezni akár egyetlen olyan író is, aki „posztmodernként” definiálná magát. A „posztmodern” terminust ugyanis a kritika, az irodalomtudomány és a kultúratudomány használja aktívan, maguk a szerzők viszont nem tekintek rá túl nagy érdeklődéssel.

E disszertáció szerzője úgy tekint a posztmodernre, mint egy különleges, az eklektika és relativizmus gondolatával áthatott térre, amely folyamatosan körülvesz minket és hatással van ránk. Mind a posztmodern világ részesei vagyunk, és ez a posztmodern világtapasztalat eltérő mértékben ugyan, de elkerülhetetlenül hatással van ránk.

Bár a posztmodern új keletű fogalom, amelyet kizárólag a mai szociokulturális atmoszférára vonatkozóan használnak, fontosnak tartom megjegyezni, hogy az emberi történelem korábbi korszakaiban is voltak már olyan szkepticizmusra és relativizmusra hajló gondolkodók, akik bármilyen általánosan elfogadott posztulátumot, hitet vagy koncepciót megkérdőjeleztek. Az ilyen mentalitású művészek pedig már korábban is létrehoztak olyan szövegeket, amelyekben könnyen felfedezhetünk posztmodern jegyeket. A mai kor

⁴ Lásd például Igor Szmirnov Pszichodiakronológia c. monográfiájában. Смирнов И. *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Новое литературное обозрение. М. 1994. További művek, amelyek az orosz posztmodern irodalom fejlődési szakaszait, kategorizálást vagy korszakolását tartalmazzák: Большев А. – Васильева О. *Современная русская литература (1970–90-е годы)*. Издательство СПбГУ. СПб. 2000., Большев А. *Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века*. Дисс. СПб. 2003., Богданова О. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века)*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2004., Богданова О. *Современный литературный процесс: К вопросу о постмодернизме в русской литературе 1970–90-х годов*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2001., Вайль П. – Генис А. *Современная русская проза*. Эрмитаж. Анн Арбор. 1982., Курицын В. *Книга о постмодернизме*. [Б.и.] Екатеринбург. 1992., Курицын В. *Русский литературный постмодернизм*. ОГИ. М. 2001., Липовецкий М. *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*. Новое литературное обозрение. М. 2008., Липовецкий М. Контекст: мифологии абсурда (поэтика соц-арта). In: *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997. 252–284., Липовецкий М. Постмодернизм и проблема художественной целостности. In: *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997. 196–210., Маркович В. Вопрос о литературных направлениях. *Известия РАН. Сер. Литературы и языка*. 1993. т. 52. № 3. 243–302., Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие*. Изд. 2-е, испр. Флинта-Наука. М. 2000., Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма. *Звезда*. 1996. № 8. 166–188.

különlegessége értelmezésem szerint mindössze abban áll, hogy a relativizmus és eklektika, amely eddig a periférián helyezkedett el és viszonylag keveseknek volt sajátja, mára domináló tényezővé vált.

Ezen okból tartom indokoltnak a posztmodern kapcsán visszanyúlni Bahtyin karneválméletéhez, illetve az általa tárgyalt középkori nyugat-európai karneválhoz is. Ezen karnevál ugyanis több aspektusában is emlékeztet a posztmodernre: például ugyanúgy magában hordozza a magas és alacsony kultúra keveredését. A karnevál is bináris oppozíciók rendszerére épül, lerombol bárminemű hierarchiát, miközben egyszerre újjáéleszt és megújít, akár csak a posztmodern művek. Jelen dolgozat érvelése szerint, ha a posztmodern szövegek (orosz irodalmon belüli) legkorábbi gyökereit keressük, Bahtyin karneválméletéhez jutunk vissza, amelyet a *Dosztojevszkij poétikájának problémái*⁵, illetve a *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*⁶ c. könyveiben fejt ki részletesen.

Disszertációmban az orosz posztmodern és a 19. századi orosz realizmus kapcsolatára, összefüggésire összpontosítok.

Az orosz irodalomtudomány mai állása szerint az orosz posztmodern és az orosz klasszikusok annyiban kapcsolódnak egymáshoz, amennyiben előbbi dekonstruálja, érvényteleníti az utóbbit.⁷ Ez a nézet Viktor Jerofejev *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett*⁸ c., 1990-ben megjelent esszéjére vezethető vissza. Ebben a tanulmányban a szerző kifejti, hogy a klasszikusok, csakúgy, mint a szocialista realista művek, nem tekinthetők valódi irodalomnak, mivel annak feladata kizárólag az lehet, hogy irodalomként működjön, nem pedig az, hogy társadalmi, ideológiai vagy morális szerepet töltsön be. Jerofejev és követői

⁵ Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Художественная литература. М. 1972.

⁶ Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Художественная литература. М. 1990.

⁷ Lásd többek között Nyefagina megállapításait „[постмодернизм использует классиков для того, чтобы – К. О.] показать нелепость и внутреннюю бессодержательность идеологических построений и психологических стереотипов”. Нефагина Г. *Русская проза второй половины 80-х – начало 90-х годов XX века*. Изд. центр "Экономпресс". Минск. 1998. 170. A orosz posztmodern irodalommal foglalkozó magyar irodalomtudósok is ezt az álláspontot képviselik, lásd pl. Goretity József interpretációját: „[Az orosz posztmodernben] az ironikus és parodisztikus utalások azt a célt szolgálják, hogy felhívják a figyelmet a műveltségelemek vagy a klasszikus irodalmi művekben fellelhető eszmék klisévé válására és – ennek következményeként – kiüresedésére”. Goretity J. Kortárs orosz irodalom. Posztmodern vagy „újrealizmus?” *Alföld*. 2015. №3. 89–90.

⁸ Jerofejev V. Halotti beszéd a szovjet irodalom felett. Ford. Gereben Ágnes. *Nagyvilág*. 1990. № 1. 122–129.

tehát abból indulnak ki, hogy a 19. századi orosz realizmust az ún. „moralizáló monologizmus” jellemzi – az a bizonyos hírhedt „mutatóujj”⁹.

Emellett azonban napvilágot látott egy másik nézet is, amellyel többek között Vlagyimir Markovics vagy Wolf Schmid munkáiban találkozhatunk, akik Puskin, Lermontov, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij és Tolsztoj műveiben nem a prédikáló monologizmust, hanem a polifóniát és a dialogizmust fedezik fel. Különösen érdekes ebből a szempontból a Wolf Schmid által *A Karmazov tesvérekkel* kapcsolatban vizsgált „oszcilláció” jelensége – azaz a narrátor ingadozása az egymásnak ellentmondó világnézeti pólusok között. Wolf Schmid hangsúlyozza, hogy bár Dosztojevszkij tudatosan képviselt egy adott világnézeti pozíciót, regényeire nem a szocializmus és ateizmus egyoldalú elítélése jellemző, hanem az is, hogy megjelenik az „ellenpozíció”, illetve „ellengondolat” is¹⁰. Ez a pro és contra közötti folyamatos ingázás pedig nemcsak Dosztojevszkij regényeiben, hanem a 19. századi orosz irodalmi művek jelentős hányadában is megjelenik.¹¹ Emiatt vélhetjük úgy, hogy a posztmodern pluralizmusa és székszise nem állítható szembe a 19. századi realizmussal.

Dolgozatom hipotézise az, hogy az orosz posztmodern nemcsak erőteljesen kötődik a 19. századi orosz realista regényhez, hanem abban gyökerezik. Az orosz irodalom ugyanis éppen a 19. században kezd újból a dialogikusság felé fordulni. Ez a változás a társadalom fejlődéséből indult ki: a vasúthálózat elterjedésével, illetve távíró, telefon és rádió megjelenésével az üzenetek, újságok, könyvek stb. olyan helyekre is eljutottak, ahová azelőtt nem, így az információk könnyen elérhetővé és cserélhetővé váltak. Így kezdődött meg az a folyamat, amely ennek az időszaknak a „dialogikussá” válásához vezetett. A tapasztalatok és vélemények sokfélesége pedig a társadalom átalakulásával párhuzamosan megtalálta útját a szépirodalomban és az irodalomtudományban is.¹² A posztmodernben pedig ez a dialogicitás kapott újabb perspektívákat: az azelőtt soha nem látott mértékű információáradat új dimenzióba emelte a nézőpontok megsokszorozódásának problémakörét.

A 19. századi orosz regények között több olyan művel találkozhatunk, amelyek, amennyiben elfogadjuk Bahtyin karneváli műértelmezését, karnevalizált műveknek

⁹ Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика*. Дисс. СПб. 2010. 8.

¹⁰ Шмид В. *Проза как поэзия*. Инапресс. СПб. 1998. 189.

¹¹ Беневоленская Н. I. m. 11.

¹² Lásd bővebben: Hammond A. *FID and the Politics of Modernist Dialogism*. Auerbach, Bakhtin, Woolf. <http://brownstocking.org/about/modernistdialogism.html>. Letöltve 2018. 09. 30.

tekinthetők, és ezekben mind fellelhetők bizonyos posztmodern tulajdonságok. Az orosz posztmodern polifónia- és karneválmélet felőli megközelítése nem teljesen példa nélküli a szakirodalomban. Brian McHale amerikai irodalomtudós köti össze elsőként Bahtyin polifóniáját és karneválméletét a posztmodernnel. A posztmodern irodalmat a menipposzi szatíra és a karnevalizált műfajok utódjának, legújabb megvalósulásának tartja:

A „karnevalizált” műfajok, úgy mint a menipposzi szatíra, ebben az értelemben a hivatalos irodalom dialogikus antitézisének és parodikus megkettőződésének tekinthetők. A posztmodern irodalom a menipposzi szatíra örököse és legújabbkori megtestesülése.¹³

A kutató bahtyini elméleteknek külön részfejezetet szentel *Posztmodern irodalom* c. könyvében.¹⁴ Ezt az elképzelést Lipoveckij *Orosz posztmodern* c. könyvében továbbviszi és alkalmazza az orosz posztmodernre is, olyan szerzőket kapcsolva össze a karnevalizációval, mint Viktor Jerofejev, Vlagyimir Szorokin, Tatjana Tolsztaja és Jevgenyij Popov.¹⁵

Nonna Benyevolenszkaja, 20. századi irodalommal és posztmodernnel foglalkozó kutató munkáiban ugyan részletesen megjelenik a posztmodern karnevalizáció felőli értelmezése¹⁶, de ezek egyelőre csak szűk körben ismertek. *Orosz irodalmi posztmodern: Eredet és előzmények* című könyvének érvelésére alapozva, illetve azt továbbgondolva

¹³ McHale B. *Postmodernist Fiction*. Routledge. London and New York. 1987. 166.

¹⁴ Lásd i. m. *Karnevál* c. részfejezete. McHale a bahtyini karnevalizáció és polifónia összefüggéseit a posztmodernnel a következőkben látja: “Baxtin traced the polyphonic character of the novel back to its historical roots in popular carnival practices and the various verbal genres associated with carnival. In particular, carnival practices have been transmitted through the genre of the Menippean satire, which initially developed in direct contact with popular carnival, and which has been reconstituted at intervals throughout the course of literary history as the dialectical response to the consolidation of ‘official’, monological literary genres. ‘Carnivalized’ genres such as Menippean satire are in this sense official literature’s dialectical antithesis and parodic double. Postmodernist fiction is the heir of Menippean satire and its most recent historical avatar. Baxtin has made it possible to characterize the formal features of carnivalized literature. Where the traditional genres of official literature are stylistically homogeneous, carnivalized literature is heterogeneous and flagrantly ‘indecorous’, interweaving disparate styles and registers. Where the official genres are typically unitary, both genetically and ontologically, projecting a single fictional world, carnivalized literature interrupts the text’s ontological ‘horizon’ with a multiplicity of inserted genres – letters, essays, theatrical dialogues, novels-within-the-novel, and so on. Carnivalized literature, in other words, is characterized by stylistic heteroglossia and recursive structure – features we are already familiar with in postmodernist fiction.” I. m. 166.

¹⁵ Липовецкий М. *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997. 283–95.

Ezen túl Venegyikt Jerofejev *Moszkva-Petuski* c. poémáját szokás a karnevalizációhoz kapcsolni, lásd elsőként Erstejn *A karnevál után, avagy örök Venyicska* című tanulmányában. Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка. In: *Оставьте мою душу в покое : (почти всё) / Венедикт Ерофеев*. Изд. АО “Х. Г. С.” М. 1995.

¹⁶ A témával foglalkozó könyve: Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм. Истоки и предпосылки*. Факультет филологии и искусств СПбГУ. СПб. 2010.

disszertációmban tehát azt mutatom be, hogyan folytatódik és kap új értelmet a karnevalizáció és a polifónia a posztmodern regényekben. A 19. századi irodalmat és a posztmodern irodalmat összekötő irodalomelméleti láncszemnek ugyanis, ahogy még egyszer hangsúlyozom, a karnevál- és a polifóniaelmélet látom.

Disszertációm elemző fejezeteiben Vlagyimir Szorokinnak, az orosz posztmodern egyik legjelentősebb képviselőjének a műveit értelmezem a klasszikus orosz irodalom kontextusában. Szorokin különösen érdeklődik a 19. századi realista művek iránt, műveiben újra és újra az orosz klasszikusok axiológiáját és témáit „boncolja fel”. E tekintetben különös figyelmet érdemelnek a *Roman* és a *Marina harmincadik szerelme* című, eddig magyar nyelvre le nem fordított regényei, illetve *Dostoevsky-trip* című drámája, ezért ezeket a műveket helyeztem az elemző fejezetek központjába.

A disszertációm számára legfontosabb elméleti alapokat E. Auerbach *Mimézise*, M. Bahtyin karnevalizáció-, polifónia- és dialóguselméletei, N. Benyevolenszkaja orosz posztmodern előzményeiről szóló elmélete, J. Derrida dekonstrukcióelmélete, H.-G. Gadamer „játék” és „ünnep” fogalmai, G. Genette hipertextus- és J. Kristeva intertextualitásfogalma, J. Lotman „kultúrarobbanás”-elmélete, J.-F. Lyotard „nagy narratívákkal krízise”-elmélete, B. McHale „kifordított posztmodern dialogizmus” fogalma, illetve W. Schmid „oszciálció” jelensége adják.

I. 2. Realizmus. Bevezetés

I. 2. 1. Történeti áttekintés és realizmuselméletek

A realizmust Kendall L. Walton olyan „sokfejű szörnyetegként” írja le, amelynek „kibogozásáért meg kell küzdeni”.¹⁷ Ez a kép a görög mitológia hydrájára emlékeztet, amelynek levágott feje helyén azonnal kettő újabb terem.¹⁸ A realizmus valóban nagyon szerteágazóan értelmezett és értelmezhető jelenség, amelynek definiálására tett kísérletek újabb és újabb problémákat vetnek fel. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a „realista” szónak van hétköznapi értelemben vett, illetve irodalmi irányzatként felfogott jelentése is,

¹⁷ Walton K. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1990. 328.

¹⁸ *Realism*. ed. Furst L. Longman. London and New York. 1992. 2.

amelyek bizonyos pontokon egybeesnek.¹⁹ A továbbiakban a *realista* terminus alatt annak irodalmi értelemben vett jelentését értem.

Nagy vonalakban, a realizmus mint irodalmi irányzat magvát a 19. század második felének francia, angol és orosz irodalmi szövegei képezik, vannak azonban ennél korábbi és későbbi példái is. Legjelentősebb képviselőinek Stendahlt, Balzacot, Flaubert-t, Maupassant-t, Dickenst, Thackerayt, Th. Hardy-t, Gogolt, Tolsztojt, Dosztojevszkijt és Csehovot szokás tartani. Felmerülhet a kérdés, hogy a realistiként felfogott szövegtartomány ezen képviselőiben van-e bármi közös, amely kérdésre nem tudunk megnyugtató választ adni. A realizmus fogalmának értelmezése azonban nem kerülhető meg, mivel mind a mai napig az irodalomtudomány és -kritika egyik legalapvetőbb fogalma, amely összetartja a 19. második felének irodalmát.

A realizmus, mint művészeti irányzat, a racionalista episztemológián alapszik, hátat fordít a korábbi romantikus fantáziáknak. A kor politikai, társadalmi változásai, illetve a tudomány és az iparosodás eredményei erőteljesen hatnak rá. Hydra helyett inkább egy sokszínű kaleidoszkópként való elképzelését érvényesíthetjük, amely elforgatva mindig más-más képet mutat ugyan, azonban némi szimmetria felfedezhető az egymásra következő mintázatok között. Ennek a szimmetriának a mélyét kísérlem meg feltárni ebben a fejezetben, a különböző realizmuselméleteket segítségül hívva. Ezen túl arra is keresem a választ, milyen összefüggéseket mutat ez a realizmuskép a posztmodernnel.

I. 2. 2. A mimézis fogalmának rövid története

A realizmus elméletei az ókori görög mimézishez, illetve annak későbbi jelentésváltozataihoz vezetnek vissza. A mimézis alapvetően a művészet valósághoz való meghatározott viszonyát jelenti, amelyet különböző korszakokban különbözőképpen fogtak fel. A fogalom eredeti értelmezése jelentősen eltér a maitól: eleinte csak táncsal, zenével és énekléssel kapcsolatban használták, illetve sokkal inkább jelentette a belső valóság

¹⁹ A kétféle értelmezés megkülönböztetését lásd pl. J. Stern interpretációjában: "(1) Realism 'in life' connotes a way of estimating, evaluating, or assessing a situation; having 'an eye for the main chance', making a fair or comprehensive and adequate judgement, but 'realistic' is also a synonymous with clever, sharp, expedient, all the way to cynical and unscrupulous. (2) Realism in literature connotes a way of depicting, describing a situation in a faithful, accurate, 'life-like' manner; or richly, abundantly, colorfully; or again mechanically, photographically, imitatively." Stern J. *On realism*. Routledge and Kegan Paul. London and Boston. 1973. 40.

kifejeződését, mint a külvilág utánzását.²⁰ Démokritosznál a művészeti ábrázolás a természet utánzásaként jelent meg, azonban nem annyira témájában, mint inkább az alkotás módszerében: „A művészetben a természetet utánozzuk: a szövésnél a pókot, az építésnél a fecskét, az éneklésnél a hattyút és a fülemülét”.²¹ Szókratész, majd Platón²² és Arisztotelész²³ már a jelenségek másolásaként értelmezte a mimézist, később ez a változat terjedt el. Ők már nem a táncsal és a zenével, hanem a képzőművészettel, konkrétan a szobrászattal és a festéssel kapcsolatban használták. Platón a dolgok passzív, pontos másolásaként írta le (ehhez az elmélethez közel áll a későbbi, 19. századi naturalizmus). Arisztotelész számára nem passzív utánzást jelentett a mimézés, hanem azt, hogy annak az alkotó is részesévé vált: minden művész különbözőképpen, a saját útján jeleníti meg a világot.

A római korban a másolásként való értelmezés volt a legelterjedtebb. A középkorban a vallásos interpretációk kaptak teret: az ábrázolás az örökkévalóságra kell, hogy irányuljon, nem a földi létre, illetve ha mégis e világra irányul, akkor is az örökkévalót kell, hogy keresse benne. Bizonyos korai keresztény szerzők egyenesen azt állították, hogy Isten tiltja a világ utánzását. Emiatt az *imitatio* fogalma ebben az időszakban háttérbe szorult.

A reneszánsz korában azonban Arisztotelész *Poétikája* nyomán újra fontos elemmé vált az *imitatio* és megtartotta kiemelt helyét a barokk és az akadémizmus korszaka alatt is. A reneszánsz szerzők problematikusnak találták, hogy a természet utánzása túl passzív, ezért elkezdtek utánozni azokat, akiket a természet utánzásában legjobbnak tartottak, azaz a görögöket és a rómaiakat. Így a természet helyét szinte teljesen átvette az ókori civilizációk művészetének imitálása. A 18. században megjelent még egy radikálisan új elképzelés: a mimézist már nem csupán a festészet és szobrászat kontextusában alkalmazták, hanem kiterjesztették minden művészetre – azzal a kitételrel, hogy a művészetnek csak a valóság azon részét kell utánoznia, amely esztétikai értéket képvisel.

²⁰ Tatarkiewicz W. *Az esztétika alapfogalmai*. Ford: Sajó Sándor. Kossuth Kiadó. Bp. 2000. 194–195. A mimézés tárgyalásakor a továbbiakban is ezt a kötetet vettem alapul.

²¹ Plutarkhosz. *De sollert. anim.* 20. 974A. Összefoglalja Tatarkiewicz W. I. m. *Mimézés: a művészet valósághoz való viszonyának története* c. fejezetében.

²² Lásd pl. „[Alkotni] nem is olyan nehéz dolog, sőt sokféleképp és igen hamar meg lehet valósítani; de talán a legkönnyebben úgy, ha egy tükröt veszel, s azt mindenfelé körülhordozod: így egykettőre alkothatsz napot és mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar magadat, a többi élőlényt, használati tárgyakat, növényeket, s minden egyebet is megalkothatsz, amiről az imént szóltunk.” Platón. *Allam. X. könyv*. Ford. Jánosy István. Gondolat Kiadó. Bp. 1994. 373.

²³ Arisztotelész. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Magyar Helikon. Bp. 1963.

Az antikvitás hosszú időn át az utánzás legfőbb tárgya maradt, csak a 19. században fordult a művészek érdeklődése újra a természet felé.

I. 2. 3. A realizmus kezdetei. Korai realizmuselméletek

A realizmus definiálására tett kísérlet során felmerülő első nehézség az olyan rendezett elméleti szövegkorpusz hiánya, mint amely a romantika, a naturalizmus vagy a szürrealizmus kapcsán rendelkezésünkre áll (manifesztumok, stb.). A realista szerzők óvatosan bántak az önértelmezéssel, nem volt rájuk jellemző elődeik öndefiníció-kényszere, sokkal inkább igyekeztek elkerülni azt. Írásaik elméleti háttéréről és gyakorlati fogásairól leginkább előszavakból, levelekből vagy alkalmi esszékből szerezhetünk tudomást, a rendelkezésünkre álló manifesztumok ugyanis inkább azt mutatják meg, milyennek kellene lennie a realista írásmódnak, és nem azt, hogy valójában milyen.²⁴

A realizmus korai történetét nyomon követhetjük René Wellek *A realizmus fogalma az irodalomtudományban* c. munkájában, amely végigkíséri a realizmus szó jelentését annak késő 18. századi filozófiai eredetétől kezdve 19. századi jelentésváltozataiig.²⁵ E tanulmány fényében egy Balzac *Goriot apó* c. művének elejéről vett idézet szolgálhat a realizmus átfogó mottójául: „Minden igaz”²⁶, amely rímeli az 1925-ös *Mercure de France* definíciójára: „la littérature du vrai”, vagyis „az igazság irodalma”²⁷. Az elképzelés tehát Balzactól ered, aki magát feljegyzéseket készítő titkár szerepében látta, illetve Edmond Düray *Réalisme* c. lapjából, amely ugyancsak az igazságot tartotta az írás legdominánsabb összetevőjének, illetve kiállt az őszinteség, a modernitás és a próza mellett a romantika idealizmusával, történetiségével és verses formáival szemben.²⁸ Ezen kívül a realizmus fogalmának egyik legkorábbi megjelenését (1821-ben) egy másik francia lapban, a *Mercure du Dix-neuvième Siècle*-ben egy névtelen szerző által írott cikkben találhatjuk meg: „Egyre nagyobb

²⁴ “The self-definition of the given literary school may well be some of importance for our understanding of its authors’ achievement, but seeing that manifestos proclaim what should be rather than describe what it is, such self-definitions can be no more than one element in our description.” Stern J. I. m. 41.

²⁵ Wellek R. The Concept of Realism in Literary Scholarship. In: *Concepts of Criticism*. ed. Stephen J. Nichols Jr. Yale University Press. New Haven and London. 1963. 225–255. A következő két bekezdésben a realizmus tárgyalásakor *A realizmus fogalma az irodalomtudományban* c. fejezetet vettem alapul.

²⁶ Balzac H. *Goriot apó*. Ford. Lányi Viktor. Európa Kiadó. Bp. 1960. 2.

²⁷ *La Comédie humaine*. ed. Marcel Bouteron. Gallimard. Paris. 1956. 848.

²⁸ Furst L. I. m. 3.

rokonszenv mutatkozik a természet által nyújtott modellek hűséges utánzásának irodalmi doktrínája iránt, (...) ezt *realizmus*nak lehetne nevezni”.²⁹

A 19. század második felében Európában a szépirodalom terén az egyszerű, tényszerű, művészi allűröktől mentes írásmód kezdett elterjedni. A realista írók az *igazmondást* helyezték a középpontba. Az *igazmondás* a mai napig központi kritériumként szolgál a realista művek értelmezésében. Az igazság pedig az egyszerű, átlagos emberek mindennapi életébe való betekintéskor tárul fel – ez egy egészen új látásmód a romantika elitizmusához képest.³⁰

A mimézis körüli elméleti viták a 19. század közepétől újraéledtek. A valóság utánzása ellen Friedrich Theodor Vischer 1846-os *Esztétikájában* a következőképpen érvel:

A valóság nem lehet a művészet tárgya, mert (a) a valóság nem törődik a szépséggel; (b) a valóság nem lehet szép, mivel egymással nagyon kevésbé összehangolt, különféle tárgyakat foglal magába, melyek ezért nem alkotnak harmóniát; (c) a valóság nem lehet szép, mivel az élet folyamatának van alávétve és más céljai vannak, mint a szépség; (d) ha a valóságban bármi szépség van, akkor az esetleges, átmeneti szépség; (e) igaz, hogy a valóság számunkra szépnek tűnik, ám csak azért, mert gyakran az esztéták szemével nézzük. A művészet célja (...) a szépség teremtése; olyasmi megalkotása, ami a valóságban nem létezik. Ennélfogva a művészet nem lehet a valóság utánzása; legfeljebb motívumokat merít a valóságból, melyeket átalakítva és átdolgozva széppé tesz.³¹

A francia kritika az utánzással szemben egyre inkább az értelmezésre kezdte helyezni a hangsúlyt. Zola naturalizmusnak nevezte programját, amely nem annyira az utánzásra, hanem a természet tanulmányozására és kutatására helyezte a hangsúlyt, az írás folyamatát kísérletezésnek nevezve, amely egyértelműen természettudományos konnotációkat hordoz.

²⁹ Tatarkiewicz W. I. m. 205.

³⁰ Az 1830-as évektől új irodalmi formák alakultak ki Európa politikai és társadalmi változásai nyomán. Az ipari forradalom időszaka alatt egy sor olyan találmány jelent meg és került használatba, amely kényelmesebbé tette azok életét, akik számára ezen újítások megfizethetőek voltak, pl. átadták az első vasútvonalat, megjelent a varrógép és az elektromos távíró. A burzsoázia hatalma egyre nőtt, ezzel párhuzamosan a munkások helyzete azonban egyre nehezebbé vált. A kizsákmányolt munkásréteg nehézségeit ábrázolják például olyan, a 19. század második feléből való realista művek, mint Charles Dickens *Nehéz idők* vagy Émile Zola *Germinal* c. regénye. Az olvasók ebben az időben elsősorban a burzsoázia rétegéből kerültek ki. Ennek részletesebb leírását lásd: Weliek R. I. m. *A realizmus fogalma az irodalomtudományban* c. fejezetében.

³¹ Vischer Th. Die Metaphysik des Schönen. In: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. I. Bd. Erster Teil. Macken. Reutlingen, Leipzig. 1846. Összefoglalja: Tatarkiewicz W. I. m. 205.

Edmond és Jules de Goncourt *dokumentumoknak* nevezték regényeiket, mivel az író funkcióját a történészéhez hasonlóan tartották.³²

Oroszországban ugyanebben az időben jelent meg az ún. kritikai realizmus, amely a polgári társadalmat kritikai élel ábrázolja, és amelynek elméleti megalapozója Visszarion Belinszkij volt. Belinszkij fő törekvése a történeti és esztétikai elemzés ötvözése, a tartalom és forma egységes kibontása volt³³. Ezt a kritikai módszert igyekezett érvényesíteni Puskinról, Gogolról, Krilovról, Lermontovról szóló irodalmi elemzéseiben. Az ő példájukra hivatkozva Belinszkij felszólítja az írókat, hogy témájukat a való életből vegyék, hogy éljék és érezzék át a valóság problémáit és azokat az ellentétes oldalakat feltárásával, a teljes igazság megmutatásával ábrázolják, hogy alkotásuk a társadalom hű tükré legyen: „Merítsük képeink tárgyát a környező valóságból, ne cifrázzuk fel, ne alakítsuk át, rajzoljuk meg olyannak, amilyen a valóságban, nézzük az eleven jelen szemével, nem pedig a hajdanában igaz morál kormozott szemüvegén át”.³⁴ Belinszkij különösen a társadalom helyes ábrázolását tartotta fontosnak, azt vallotta, hogy az irodalom igazi hősné a népnek kell lennie, illetve le kell számolni azzal a téves nézettel, mintha irodalmi értéke csak a művelt réteg ábrázolásának lehetne.

A fentebb említett Th. Vischer érvrendszerét pedig Nyikolaj Csernyisevszkij cáfolta meg, aki kitartott a mimézis elmélete mellett, ugyanakkor azt a korábbihoz képest többletjelentéssel is felruházta:

(a) szépség az életben és csak az életben van, tehát a valóságban; (b) a valóság tökéletesebb, mint a képzelet, melynek képzelei csupán a valóság többé-kevésbé halovány átvételei; (c) nem igaz, hogy a művészet a valóság tökéletesítésének szükségletéből fakad, mivel a műalkotások valójában nem érnek fel a valósággal; (d) a művészet célja nem egyedül a szépség, a forma tökéletessége – a művészet hoz létre mindent, amihez az embernek érdeke fűződik és ami érdekli, sőt ezen kívül még más feladatokat is teljesít: segíti az emlékezetet, rögzíti a valóságot, de még valami ennél többet is tesz: megmagyarázza és értékeli a valóságot.³⁵

³² I. m. 195–204.

³³ Berzy A. A realista ábrázolás kérdései Belinszkij irodalmi kritikáiban. *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis* (4. kötet). 1958. 267–280. Belinszkij kritikai realizmusának tárgyalásakor a továbbiakban is ezt a tanulmányt veszem alapul.

³⁴ Belinszkij V. *Esztétikai szemelvények*. Ford. Honti Rezső. Művelt Nép. Bp. 1955. 297.

³⁵ Csernyisevszkij Ny. *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz*. Ford. Lukács Györgyné. Magyar Helikon. Bp. 1974. Összefoglalja: Tatariewicz W. I. m. 205.

A többletjelentés tehát, amelyet Csernisevskij a mimézis fogalmához hozzatett, a valóság magyarázata és értékelése.

Dosztojevszkij is részt vett a realizmus körüli vitákban. Visszautasította a korára jellemző „író mint történész” felfogást, a történelemre való rálátást is a kortárs folyamatokon keresztül látta megfoghatónak. A társadalom (kritikai) ábrázolását más realista írókkal szemben nem típusokon keresztül valósította meg: realizmusában ehelyett az egyén lélektani ábrázolása kap kulcsfontosságú szerepet. Ezzel kapcsolatban naplójában így fogalmaz: „Pszichológusnak is neveznek – ez nem helytálló. Realista vagyok, annak felsőbb értelmében. Az emberi lélek mélyét ábrázolom.”³⁶

I. 2. 4. Realizmus. Összegzés

A *mimézis* tehát a realizmus alapjául szolgáló eszme, amelynek több ezer éves története azonban sokféle jelentésváltozatot takar: közös bennük a valóság utánzásának aspektusa, változik azonban az utánzás kiemelt tárgya (természet, antikvitás, öröklét) és az alkotó hozzájárulásának hangsúlyossága is. E dolgozatban a továbbiakban a mimézis fogalmát annak arisztotelészi értelmében fogom használni, valamely tárgyra irányuló imitációként, amelyet azonban nagyban befolyásol az alkotó, akinek prizmáján keresztül mutatkozik meg a valóság egy szelete.

A *realizmus* legtöbb korai elméletében a leginkább megfogható közös pont az, hogy a művészet céljaként a valóság hű visszatükrözését tekintik. Azonban azzal kapcsolatban, hogy mi a *valóság*, és mit jelent a *hű visszatükrözés*, már megoszlanak a vélemények. A pusztán a valóság felőli és a pusztán művészet felőli értelmezés is paradoxonhoz vezet: a valóságot annak összetettsége miatt önmaga teljességében ábrázolni lehetetlen, azonban mindeközben az is ugyanúgy igaz, hogy a művészet a valóság része és valamilyen módon mindenképpen reflektál a valóságra. Az író funkciójának kérdésében a realizmus története során hatalmas eltérések mutatkoznak: a feljegyző titkáról a természettudóson át a történészig mindenféle szerepet ruháznak rá. Ezeket a jelentős eltéréseket pedig az indokolja, hogy a reális/valószerű leírásnak nincsenek általános jellemzői, minden az adott kor közönségétől függ, attól, hogy

³⁶ Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 томах. Наука. JL. 1972–1990. Т. 27. 65.

mit tart valóság-hű ábrázolásnak. Mint ahogy J. Stern megjegyzi: „Minden kornak megvan a maga realizmusa”.³⁷ A realizmus valójában nem a megfigyelés *helyes* formája, hanem az esztétikai paradigmák és szociális struktúrák történetiségbe ágyazott funkciója.³⁸

A következő részben két rendhagyó elméletet mutatok be, amelyek fordulatot hoztak a realista művek értelmezésében, általuk ugyanis egy új aspektus tárul fel: a realista regények dialogikus volta.

I. 2. 5. Auerbach *Mimézise* és Bahtyin karnevál- és polifóniaelmélete

A realizmus figyelemre méltó új értelmezése tárul fel Erich Auerbach *Mimézis* c. könyvében, amely olyan szerzőket helyez egymás mellé, mint Homérosz, Petronius, Augustinus, Dante, Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Molière, Racine, Schiller, Stendhal, Edmond és Jules de Goncourt, Zola és Virginia Woolf. Auerbach a második világháború alatt Németországból Isztambulba való menekülésre kényszerült, ahol nem állt rendelkezésére jegyzetapparátusa, így értelmezései szinte kizárólag a primer szövegekre hagyatkoznak. Deduktív módon, az elemzésekből levezetve jut el az epilógus realizmus-definíciójáig, amelyben a realizmust a klasszikusoktól teljesen eltérő új irányként határozza meg, újdonságát pedig az ábrázolás tárgya és a stílus azelőtt elő nem forduló kombinációjában látja:

Amennyiben Stendhal és Balzac komoly, problematikus, sőt tragikus ábrázolás tárgyaivá emelték a mindennapi élet tetszőleges szereplőit a korabeli viszonyok általi meghatározottságukban, szét is zúzták a szintek megkülönböztetését valló klasszikus szabályt, amely szerint csak az alacsony vagy a közepes stílusmód keretei között lehet meg a maga helye a mindennapos és gyakorlati valóságnak az irodalomban, tehát vagy groteszk komikumként, vagy kellemes, könnyed, tarka és elegáns szórakozásként. Stendhal és Balzac ezzel kibontották azt a kezdeményt, amely már régen elő volt készítve (a 18. századi erkölcsi regény és a Comédie larmoyante, még egyértelműbben pedig a Sturm und Drang

³⁷ Stern J. I. m. 89.

³⁸ Eisenstein S. *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. Film Forum. London. 1963. 35.

és a preromantika óta) – és utat törtek a modern realizmusnak, amely aztán mind gazdagabb formákat öltött életünk folyton változó s táguló valóságával összhangban.³⁹

Auerbach észreveszi és bemutatja, hogy a realizmust megelőző korszakokban a mindennapi életet, illetve a hétköznapi emberek problémáit más, „alacsonyabb” stílusregiszterben ábrázolták, amely nem tette lehetővé azok „komolyan vételét”, problematikus egzisztenciális ábrázolását. A realizmus újítását tehát a közös stílus használatában látja, amely minden társadalmi osztályra egyaránt érvényes, illetve amely tágabb rálátást nyújt a társadalmi valóságra a mindennapi emberek problémáinak hiteles bemutatásával. Ez az új ábrázolásmód nevezhető humanistának is, mivel stilisztikai szempontból nem tesz a társadalmi osztályok között semmilyen különbséget. Auerbach „összefüggő világalapnak” nevezi a mindenki számára közös valóságot:

Nemcsak a jelenségek tömkelegét kell figyelembe vennünk, s a magas és alacsony, emelkedett és hétköznapi, tragikus és komikus keverékét; hanem azt a elképzelést is, hogy van egy szakadatlanul önmagát szövő, magát megújító, s valamennyi részében összefüggő világalap, s (...) ez teszi lehetetlenné, hogy valamely eseményt vagy stíluszintet elszigeteljenek.⁴⁰

E dolgozat mellett érvel, hogy a megidézett felfogás közel áll Bahtyin karnevál- és „dialogikus regény”-fogalmához. Sem Auerbach *Mimézise*, sem a bahtyini dialogizmus nem realizmus-elmélet ugyan, de mindkettőben kiemelt szerepet kapnak a realista regények, amelyek „őszintébben” képesek bemutatni a társadalmi valóságot, mint a realizmust közvetlenül megelőző korok és irányzatok művei.

Ezen túl egy másik fontos összekapcsolódó momentum, hogy mindketten mellett érvelnek, hogy ez az ábrázolásmód nem példa nélküli az irodalom történetében: mindketten összekötik a realizmust az antikvitással és a középkor irodalmával, és megmutatják, hogy ez az „őszintébb ábrázolás” már ezen időszakokban is jelen volt. Ezt az összetettebb, teljesebb irodalmi ábrázolástípust mindketten az írói stílusra vezetik vissza, amelynek fő erénye, hogy

³⁹ Auerbach E. *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Tótfalusi István, Ádám Péter, Bellus Ibolya, Kardos Péter. Gondolat. Bp. 1985. 542.

⁴⁰ I. m. 544.

dialogikus, különböző hangok/perspektívák/tudatok együttesen és egyenrangúan vannak jelen:⁴¹

E vizsgálódás során viszont nem tudtam szabadulni attól a felismeréstől sem, hogy a stíluszintek klasszikus tana ellen a 19. század elején indított forradalom nem lehetett első a maga nemében; a romantikusok és a realisták által akkortájt ledöntött korlátokat csak a 16. század végén s a 17. században állították fel az antik irodalom szigorú utánzásának hívei. Annak előtte, mind a középkor egy része folyamán, mind pedig a reneszánsz idején volt még komoly realizmus; a valóság leghétköznapiabb eseményeit lehetett komoly és jelentős összefüggésekben ábrázolni, az irodalomban és a képzőművészetben egyaránt; a stíluszintek tanának nem volt általános érvénye. Bármennyire különbözzék is a középkor realizmusa a moderntől, ebben az alapvető felfogásban megegyeznek.⁴²

Ezt az ábrázolásmódot Auerbach multiperszonális tudatábrázolásnak nevezi, Bahtyin pedig dialogizmusnak. Mindketten különös jelentőséget tulajdonítanak a szókratészi dialógusoknak, valamint Rabelias műveinek, akit Auerbach elemzésében a „realisztikus szituációk polifonikus költőjének” nevez, nyilvánvalóvá téve a Bahtyinnal való párhuzamot.⁴³

Auerbach multiperszonális tudatábrázolás-fogalma közel áll Bahtyin karneváleméletéhez is, hiszen abban is összekeveredik alacsony és magas kultúra, felcserélhetőségük miatt egyenrangúvá válnak. Később a posztmodern regényben is hasonló dolog történik, amikor

⁴¹ Auerbach és Bahtyin közötti egyéb hasonlóságokról lásd még: “Many parallels tempt the critic of Bakhtin and Auerbach. Both were exiles – exiles of the most notorious totalitarian regimes of the twentieth century. Both wrote their best-known works in exile: Bakhtin wrote ‘Discourse in the Novel’ in 1933-34 in Kazakhstan and Auerbach wrote *Mimesis* in Turkey from 1942 to 1945. The works themselves have much in common: both are analyses of literary style, and both carry out their analysis by means of a grand opposition – for Bakhtin, the distinction between poetic and novelistic style; for Auerbach, the opposition of Homeric and Old Testament style. The conclusions of the two works are also remarkably similar: both favor a multivoiced, multiperspectival style, which Bakhtin calls dialogism and Auerbach ‘multipersonal representation of consciousness’. We can also speculate about a common historical motivation for their championing such styles. Faced with parallel experiences of exile from authoritarian states, it seems reasonable that these trained literary analysts should have sought to understand their predicament in its linguistic basis, and should have sought in response to theorize a linguistic style capable of defeating or upsetting the styles of those in power.” Hammond A. The Honest and Dishonest Critic: Style and Substance in Mikhail Bakhtin’s “Discourse in the Novel” and Erich Auerbach’s *Mimesis*. *Style*. 2011. Vol. 45. No. 4. (Public Discourse and Neo-Aristotelian Rhetoric). 638.

⁴² Auerbach E. I. m. 543.

⁴³ Auerbach Rabelais dialogikus stílusát a következőképpen írja le: “(...) the seriousness lies in the joy of discovery – pregnant with all possibilities, ready to try every experiment, whether in the realm of reality or super-reality – which was characteristic of his time, the first half of the century of the Renaissance, and which no one has so well translated into terms of the senses as Rabelais with the language which he created for this book. That is why it is possible to call his mixture of styles, his Socratic buffoonery, a high style. It is taken from the art of fattening stock (...): *ces beaux livres de haute gresse*.” Auerbach E. I. m. 249.

beemelődnek az „alacsony” kultúra, a popkultúra elemei és vegyülnek a magas művészet elemeivel, ugyanabban a kulcsban. Lucy Niall felhívja a figyelmet arra, hogy a *Mimézi*s epilógusa posztmodern előzményként is tekinthető:

A *Mimézi*s előszavában homályosan felsejlik a modernizmus „vége”, illetve valami új előbukkanása is – talán a vele ellentétes Másé. Miután több mint 500 oldalon keresztül részletezi „a valóság irodalmi ábrázolás útján való interpretációit”, Auerbach végső megállapításai előre jelzik, hogy mi következhet a tükörképek kifordításakor. „Ezzel elmondtam mindent, amire szerintem az olvasó magyarázatot óhajtana tőlem. Most már nem marad más, mint megtalálni őt – megtalálni az olvasót” – vonja le a következtetést. Arra vonatkozó szerény óhaját, hogy a *Mimézi*snek legyenek olvasói, a láthatatlan és ismeretlen jelenlévőre bizza, akihez szavai eljutnak. Visszatekintve azonban már látható, hogy ezzel egy rejtett szinten a szerző halálát és az olvasó születését hirdeti, egy meta-alakét, aki az olvasás bármely aktusában a már nem transzparens jelek csapdájába eshet.⁴⁴

Ez az összefüggés elvezet a posztmodern és a realizmus kapcsolatának jelen disszertációban *Mimézi*s és posztmodern. A posztmodern regények realista olvasata c. fejezetben adott tárgyaláshoz.

I. 3. Posztmodern. Bevezetés

Ebben a fejezetben azt tekintem át, hogy a posztmodern és a posztstrukturalista elméleteknek milyen hatása van a nyelvről és az irodalom valósághoz való viszonyáról alkotott elképzelésekre, összekapcsolva ezt azzal a kérdéssel, hogy hogyan viszonyul a posztmodern irodalom a „klasszikusokhoz” (esetünkben a 19. századi regényhez).

Először is definiálni kell, mit értünk a „posztmodern” terminus alatt. Posztmodernnek általában a 20. század 60–70-es éveitől kibontakozó és egészen a 21. század elejéig kiható eklektikával, illetve szkeptikus és relativista filozófiával átitatott művészetet nevezik. Eszmei alapjául a francia posztstrukturalizmust szokás tartani, amely a strukturalizmus mint koherens eszmerendszer válságaként jelent meg, annak folytatásaként és egyben önkritikájaként. A posztstrukturalizmus jellemzője elsősorban a negatív viszonyulás a pozitivistához, illetve a világ és kultúra jelenségeinek bármilyen átfogó racionalista magyarázatához:

⁴⁴ Niall L. *Dictionary of Postmodernism*. John Wiley & Sons, Incorporated. Hoboken. 2015. 161.

A posztstrukturalizmus elsősorban úgy jelenik meg, mint a módszertani kétely elvének megerősítése [утверждение принципа методологического сомнения] minden pozitív igazsággal, állítással és meggyőződéssel szemben, melyek a nyugati társadalomban léteztek és léteznek annak legitimációjaként, vagyis önigazolásaképpen és törvényesítéseképpen. Általánosságban véve a posztstrukturalizmus doktrínája a filozófiai relativizmus és szkepticizmus, azaz „az episztemológiai kétely” kifejeződése, amely lényegét tekintve nem más, mint elméleti reakció az emberi tudás természetéről vallott pozitivista elképzelésekre [на позитивистские представления о природе человеческого знания].⁴⁵

Az igazság fogalmát relativizáló attitűd ezután a posztmodern gondolkodás alapvetésévé válik:

A posztmodernizmus relativista irányzat, amely elutasítja annak a lehetőségét, hogy felérhetjük a jelrendszereken túli valóságot [реальность за пределами знаковых систем] (a posztmodern keretein belül a világ nem más, mint a jelek végtelen újra- és átkódolása, mely mögött hiába keresünk jelöltet) [бесконечная перекодировка знаков, за которыми бесполезно искать означаемое], nincsen pozitív programja és semlegesít minden bináris értékskálát.⁴⁶

Mindezekből az következik, hogy a posztmodern olyan tulajdonságai, mint relativista filozófia és eklektika, összefüggenek. A „posztmodern” fogalma először Leslie Fiedler (*Cross the Border – Close the Gap*⁴⁷) és Charles Jencks (*The Rise of Post-Modern Architecture*⁴⁸) cikkeiben tűnt fel, amelyek az új irányzat fő tulajdonságaként az eklektikát emelték ki. L. Fiedler John Barth és Boris Vian műveinek elemzése során rámutat arra, hogy az új irányzat túllép a modern magasirodalomra jellemző, a tömegkultúrától elhatárolódó viszonyuláson. Ehhez hasonlóan eredményre jut Ch. Jencks a kortárs építészet folyamatainak elemzése során: „dupla kódolásnak” nevezi azt a tendenciát, amely során a szerző egyszerre fordul a műértő közönséghez és a tömegkultúra közönségéhez. A posztmodern egyik legfőbb újítása tehát a korábban hibaként vagy tökéletlenségként kezelt eklektika legitimációja: a stílusjegyek

⁴⁵ Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Интрада. М. 1998. 14.

⁴⁶ Беневоленская I. m. 3.

⁴⁷ Fiedler L. *Cross the Border – Close the Gap*. Stein and Day, New York. 1972.

⁴⁸ Jencks Ch. *The Rise of Post-Modern Architecture*. *Architecture Association Quarterly* 7. 1975.

tudatos elegyítésvel a posztmodern művészet felszámolja a hierarchikus viszonyt a történeti korszakok között, amelyek ezáltal egy szintre helyeződnek.

A posztmodern művészet közege a posztindusztriális társadalom, a kapitalista gazdaság és a globalizáció.⁴⁹ Korunkban információk soha nem látott áradatával kell az egyénnek megbirkóznia, mivel a világ hirtelen soha nem látott összetettségében tárul fel, illetve kiderül, hogy a „tényekként” kezelt információk gyakran hamisak vagy tévesek, igazságtartalmuk ellenőrzésére átfogó módszer nem áll rendelkezésre. Az addig igazságnak hitt átfogó narratívák megingathatóvá válnak. Ez vezet a posztmodern lélektani háttérnek, a pszichoanalízisnek a kialakulásához: a szubjektum új értelmezése a meghasadt, az önmaga teljességének hiányát felismerő személyiségtapasztalat mentén alakult ki.⁵⁰

Lytard *A posztmodern állapot*⁵¹ című szövegében kísérletet tesz a posztindusztriális társadalom és a posztmodern kultúra összefüggéseinek feltárására. A tudás állapotának felmérésén keresztül a *narratívák krízisének* nevezi ezt a jelenséget, amely a társadalom minden szintjén megnyilvánul. Magának a krízisnek az eredetét éppen a tudományból következőnek tekinti, ugyanis maga a tudomány is *nagy narratívákból* nyerte legitimitását az évszázadok során. A felvilágosodástól kezdve mind a hegeli dialektika, amely a szellem kiteljesedését várta a tudomány fejlődésétől, mind a marxista diskurzus, amely az osztályharc elméletére építette a munkásság emancipációjának utópiáját, a tudományt egyértelműen a társadalom problémáinak megoldásaként azonosította. A 20. század második felére ezek a várakozások azonban nemhogy nem teljeselek be, de bizonyos esetekben katasztrófába fordultak. A legitimáció deficitje különös módon nem teszi működésképtelenné magát a fennálló rendszert, azonban kialakít egy olyan társadalmi valóságot, ahol a kételkedés az egyetlen lehetséges intellektuális stratégia. Lyotard úgy tekint a tudásra, mint hatalmi konszenzus eredményére, amely annak függvénye, hogy ki rendelkezik a jogosultsággal arra,

⁴⁹ A realizmus korához hasonlóan hatalmas társadalmi változások időszaka ez: akkor az információk a vasút, a távirat és a telefon megjelenésének köszönhetően először váltak széles körben elérhetővé; a posztmodern időszakában pedig nemcsak az embereket egymástól elválasztó távolság csökkent rohamosan (a repülőgép megjelenésével), hanem a kommunikáció is olyan mértékben fejlődött, hogy a telefon, televízió majd internet segítségével az információk azonnal elérhetővé és átadhatóvá váltak. A számítógép vált a fő adathordozóvá, a nyomtatott médiumok elvesztették központi szerepüket, ezért a „Guttenberg-galaxis végeként” is szokás emlegetni a posztmodernre. Bővebben ugyanerről: Bókay A. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Ozirisz. Bp. 2006. 91.

⁵⁰ I. m. 93.

⁵¹ Lyotard J-F. *A posztmodern állapot*. In: *A posztmodern állapot*. Szerk. Bujalos István. Ford. Angyalosi Gergely, Bujalos István, Nyizsnyánszky Ferenc, Orosz László. Századvég Kiadó. Bp. 1993. 7–149.

hogy meghatározza, mit tekintünk annak. A tudás jellegét azonban nemcsak a legitimáció forrása határozza meg, hanem a számítógépek és az információs társadalom megjelenése is. Ezt a kapitalizmus egy új szintjének tekinthetjük, amelynek nyersanyaga az információ lesz. A kapitalizmus logikája azt követeli meg, hogy a termelők és fogyasztók fenntartsák és fokozzák az újratermelést. Ebben a rendszerben a tudás áruvá, még hozzá a számítógépek nyelvére konvertálható áruvá válik, az információ birtoklása pedig szorosan összefonódik a hatalmi pozícióval. Azonban ezzel egyidejűleg igaz az is, hogy:

A posztmodern nyelvfelfogás Lyotard szerint felszabadítja a nyelvben rejlő nem szabályszerűsíthető, nem digitalizálható potenciálokat, ami lehetőséget nyújt a különböző társadalmi csoportoknak vagy egyéneknek a kreativitásra és a hatalmi középpontosítás elleni küzdelemre.⁵²

A posztmodern másik fontos elméleti alapja, Lyotard ezen nagy narratívák krízisééről szóló elmélete mellett, a dekonstrukció filozófiája. A dekonstrukció az irodalomtudományi diszkurzus olyan iránya, amely a jelentés recepciós dinamikáját a nyelv korábban fel nem ismert, rejtett természetével magyarázza.⁵³ A dekonstrukció fogalmát Jacques Derrida alkotta meg, amelyet a heideggeri *destrukcióra* épített, annak túllépéseként aposztrofálva azt.⁵⁴ A lét működésének módját a struktúrák megbonthatóságában látja, ezt azonban (a heideggeri destrukcióval szemben) nem tartja negatívnak, hiszen a szétesés egyúttal újabb struktúrák és jelentések folyamatos keletkezésével jár.⁵⁵ Bár a dekonstrukció kifejezés gyakran egy olyan eljárás szinonimájaként is használatos, amely az adott szöveget elemzés céljából elemeire bontja, ez az alaktani egybeesés félrevezető, mert a dekonstrukció derridai fogalma nem egy eljárást, módszertant jelöl.⁵⁶ A dekonstrukcióra a derridai megközelítésben sokkal inkább

⁵² Boros J. Jean-François Lyotard, a különbözőség elgondolója. *Jelenkor*. 1999/3. 302. Fontos megjegyezni, hogy Lyotard a posztmodern más teoretikusaival szemben a a szóban forgó irányzatot a modernitás részének tekintette.

⁵³ Bókay A. I. m. 133.

⁵⁴ Derrida J. *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Typotex Kiadó. Bp. 2014.

⁵⁵ Bókay A I. m. 133.

⁵⁶ Derrida dekonstrukcióelmélete mellett irodalmi elemzésekben egy másik módon, a poétikai fogás értelmében is használják a dekonstrukció fogalmát. Ebben az esetben a dekonstrukción keresztül az írható le, ahogy egy szöveg lebont egy ismert sémát. A későbbi, műértelmező fejezetekben a „dekonstruál” szót ebben a poétikai értelemben használom.

többes számban, dekonstrukciókként érdemes gondolni, szögezi le Alex Thomson.⁵⁷ Ezek megpróbálják a vizsgált tárgyat nem alárendelni valamiféle mechanikus műveletnek, hanem viszonyba kerülni a tárggyal, illetve kibontani azt maga egyedülállóságában. Heller Ágnes nem véletlenül jellemzi a dekonstrukciót radikális hermeneutikaként.⁵⁸

A dekonstrukció a posztstrukturalizmusnak egy olyan iránya a szövegelméleteken belül, amely megkísérli újraértelmezni írás és beszéd viszonyát, valamint kritika alá vonni a strukturalizmusnak – vagy tágabb értelemben a nyugati filozófiának a jelentéssel kapcsolatos, centralizáló felfogását. A nyugati gondolkodás fogalmai valamiféle központi lényegre feltételeznek, azonban ezek a fogalmak elvesztik metafizikai bizonyosságukat, ha közelebbről szemügyre vesszük őket. Kiváló példa erre az Én freudi szétválasztása tudatosra és tudattalanra, mely megcáfolta a korábban magától értetődőként kezelt egy komponensű egészlegesség gondolatát. Derrida véleménye szerint nem tudunk máshogyan elgondolni fogalmakat, mint oppozíciókban, azonban ellen kell állnunk annak, hogy a fogalmi háló bármelyik vonatkozását kitüntettként kezeljük. A strukturalisták a világot olyan feltárható és leírható struktúrák halmazaként állították be, ahol a struktúra egy megragadható középponttal rendelkezik, ami rögzíti a többi elemet egymáshoz képest. Ez Derrida meglátása szerint csupán önkényesen kijelölt hierarchiákat eredményez, melyek „meghaladása” csak újabb középpontok behelyettesítését jelenti, de ezzel éppen a struktúra játékát korlátozza.⁵⁹

Éppen ilyen középpontosítás Derrida értelmezése szerint az a fonocentrikus megközelítés, hogy a beszéd elsőbbséget élvez az írással szemben. A gondolathoz közelebbinek tekintik a beszédet, mert a beszéd magában hordozza a jelenlétet, szemben az írás ismételhetőségével és másolhatóságával, a tiszta gondolatot beszennyező materialitásával. Az írást mintegy a beszéd kiegészítéseként kezelik. Derrida ezt erőszakolt hierarchiának látja, és kimutatja, hogy a hiány és a másolhatóság éppúgy jellemezheti a beszédet, hiszen egyaránt ismételhető jelekből áll.

Mindennek a jelentősége abban áll, hogy a kommunikációról alkotott elképzeléseinket teljesen aláássa. A kommunikáció többé nem egy biztonságos folyamat, ahol a jelentésátvitelt szerencsétlen esetben megzavarják. A félreértés nem egy alárendelt esete a megértésnek, hanem egy lehetséges esete. Maga a kommunikáció nem létezik a félreértés lehetősége nélkül.

⁵⁷ Alex Th. Deconstruction. In: *An Oxford Guide to Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford University Press. New York. 2006. 299.

⁵⁸ Heller Á. Mi a posztmodern – húsz év után. *Alföld*. 54/ 3. sz. 2003. február. 3–16.

⁵⁹ Derrida J. Struktúra, jel és játék. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*. 40/1994. 21–35.

Éppen ezért nem egy lezárt, teleologikus és ellentmondásmentes rendszer megalkotása a Derrida célja, ellenkezőleg, megítélése szerint csak folyamatos interpretáció létezik, a dolgokat különbözőségek és kiegészítésekben testet öltő hiányok mentén szerveződő ellentétekben ragadhatjuk meg. Híres terminusa, az elkülönböződés/différance, ezt a mechanizmust fejezi ki.

Hogyan függ össze mindez a posztmodern irodalom kérdésével?

Derrida szerint a dekonstrukció egyáltalán nem azt jelent, hogy bármi jelenthet bármit.⁶⁰ Az irodalom társadalmi közmegegyezés, mely eleve azt implicálja, hogy a szövegeket bizonyos módon olvassuk. Ezt a közmegegyezést megtanuljuk kódolni, és elsajátítjuk azt a beállítódást, hogy az irodalmi szöveg esetében felfüggesztjük a metafizikai igazságigényt. Derrida azonban nem tekinti másodlagosnak az irodalmi szöveget például a tudományoshoz képest. Míg az előbbi korábban inkább kivételes vagy zárójeles esetként kezelték, és a tudományos szöveget tekintették a valóságot leíró, objektív nyelvezetnek, addig Derrida számára az irodalmi szöveg éppen azért válik fontossá, mert nem kényszerít a fogalmakra hamis középpontot. Így az irodalmi szöveg nyitottsága közelebb áll a nyelv sajátos természetéhez:

Derrida gondolatának újdonsága talán azzal jelezhető, hogy számára nem egy-egy műalkotás ikonikus (mint az Új Kritika szerzőinél), hanem az egész nyelv ikonikus természetű. A nyelv maga egy olyan verbális ikon, amelyből jelentéshasználatok származnak, de a használatok összege sosem képes lefedni, feltárni magát a rejtett összképet, azt a sémát, amiből nyelvhasználatunk táplálkozik. A sokértelműség nem ebben vagy abban a szövegben fedezhető fel, hanem a nyelv lényegébe költözött, és ezért soha meg nem haladható előfeltétel és kiindulópont. A megértés lényege nem egy lehetséges konszenzus, a lezárhatatlanság, a kétértelműség nem a szöveg időleges tulajdonsága, hanem kikerülhetetlen létfeltétele. (...) A nyelv nem stabil, hanem egy állandó játék (olyan játék, melyben újra és újra váratlan, senki által nem sugott jelentéseket tulajdonítunk a szövegnek) tárgya, eszköze, kényszerítője, így maga a nyelviség vált bizonytalanná. Ezért az egyes szöveg – a nyelv egészével ellentétben – nem lehet autonóm, kerek, verbális ikon,

⁶⁰ Lásd: "Rather, for deconstruction, interpretation is a patient and almost tediously slow process of showing how a text is attached to the networks of metaphysical concepts which precede it, and underlining the points at which those networks are themselves exposed to disruption and resistance." Alex Th. I. m. 313.

hanem lényegéhez tartozik, hogy mindig felhasad, más jelölőkkel, szövegekkel kapcsolódva mást és mást jelent.⁶¹

Ezen filozófiai és szociokulturális kontextus hatásaként a szépirodalomban is változások zajlanak. Egyrészt formai értelemben vett változások: a nagy narratívákat ábrázoló műfajok elveszítik „létjogosultságukat” (pl. történelmi regény, fejlődési regény), az addig a ponyvairadalom jellegzetes műfajai közé tartozó krimi, önéletrajz, tudományos-fantasztikus művek stb. pedig a szépirodalmi kánon részévé válnak. Ahogyan a posztmodern szerzők „birtokba veszik” a szórakoztató irodalom formáit, a poétikai stratégiák és eszközök mentén is áthelyeződnek a hangsúlyok.

Az „újraírás” és az intertextualitás lényegében, a legáltalánosabban megfogalmazhatóan, korábbi szövegekre való hivatkozást jelentenek. E posztmodern terminusok valójában olyan, az irodalmi tradícióban a kezdetektől jelen lévő technikákat jelölnek, mint pl. imitáció, paródia, börtölszék, adaptáció, sőt még a fordítás is ide tartozhat.⁶²

Ezen technikák használata egyes korszakokban hangsúlyosabb helyet foglalt el az irodalmi művek értelmezésében, máskor kevésbé. Julia Kristeva használta először az intertextualitás terminust (Saussure szemiotikájából és Bahtyin diologizmusából kiindulva), a szövegeket mozaikként felfogva, amelyek korábbi szövegek transzformációiból állnak.⁶³ Bár Kristeva későbbi munkái során elhagyta e terminust, az mégis a posztmodern elméletírás divatos fogalmává vált, és olyannyira összekapcsolódott vele, hogy előfordul az is, hogy egyenesen azonosítják a posztmodernnel: „(Az intertextualitás) a posztmodern legfőbb védjegye. A posztmodern és az intertextualitás manapság szinonimáknak számítanak.”⁶⁴ A posztmodernben kapott kiemelt szerepe ellenére az újraírás korántsem új jelenség: az irodalomtudósok is többé-kevésbé egyetértenek abban, hogy az intertextualitás gyakorlatilag minden korszak irodalmának jellemzője volt valamilyen formában.

Matei Calinescu *Újraírás* c. tanulmányában felhívja a figyelmet arra, hogy többek között a realisták is „újraírtak”, még ha nem is annyira feltűnően és tudatosan is, mint a posztmodern szerzők:

⁶¹ Bókay A. I. m. 139.

⁶² Calinescu M. Rewriting. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Bertens H., Fokkema D. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia. 1997. 243.

⁶³ Kristeva J. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. Paris. 1969.

⁶⁴ Pfister M. *How Postmodernism is Intertextuality?* In: *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter. Berlin. 1991. 209.

Sok kortárs kritikus amellett érvel, hogy már a romantikus és realista szerzők is átírták saját divatjuk szerint a korábbi irodalmat azon állításaik ellenére, hogy a „realitás” felsőbbrendűségét képviselték a textualitással szemben: Balzac, hogy egy speciális példát tekintsünk, mintha Walter Scottot írta volna át, vagy a gótikus regényírókat (Balzac *Melmoth reconcilié* című novellája nyilvánvaló átírata Charles Robert Maturin *Melmoth, a vándor* című novellájának, más befejezéssel), illetve a romantikus-természetfeletti irodalmat (a *La peau de chagrin* E.T.A. Hoffman novellája és más fantasztikumba hajló írások szabadon átírt változatának tűnik), stb. Tulajdonképpen az, amit a régebbi irodalomtörténet „forrásnak” vagy „hatásnak” nevezett, az a mai kritika számára újraírás/újraolvasás vagy transztextualitás. Van, természetesen, aki elismeri, hogy az átiratok romantikus vagy realista formái gyakran kevésbé láthatóak és valószínűleg kevésbé tudatosak, mint a görög-római kánon régebbi neoklasszikus vagy reneszánsz átirásai, amelyek feltűnőek és jól láthatóak voltak, és betartották az ókori modellkövetés általános etikai doktrínáját (ugyanazt a doktrínát, amelyet a romantikusok elhagytak az „eredetiség”, „spontaneitás” és az „inspiráció” esztétikájának kedvéért).⁶⁵

Calinescu fentebb említett tanulmányában rávilágít arra is, hogy bizonyos klasszikusok állandóan „generálják” a saját újraírásukat, de ami még fontosabb, az újraírások maguk után vonják az „újraolvasást”, így a kör bezárul.⁶⁶ Ezért lehetséges az, hogy hiába imitálják ezek az újraírások bizonyos távolságtartással a múltat, paradox módon egyben annak folytatóivá is válnak.⁶⁷ Emiatt szokás a posztmodern irodalmat „megszüntelve megőrzőnek” is nevezni.

Mindezekből láthatjuk, hogy a posztmodern irodalmat az azt megelőző korok irodalmához sokrétű és korántsem egyértelmű viszony fűzi. A következő fejezetekben megkísérlem a posztmodern a bahtyini karnevalizáción és Auerbach miméziselméletén keresztül a 19. századi realista irodalomhoz kapcsolni.

⁶⁵ Calinescu I. m. 244.

⁶⁶ I. m. 243.

⁶⁷ Bővebben lásd Calinescu értekezésében: “The modernist/postmodernist prevalence of rewriting as a technique of composition has prompted some scholars of contemporary literature to redefine parody, one of the main genres of rewriting, and make of the parodic mode the most salient distinguishing feature of cutting-edge contemporary (postmodern) literature and art. (...) The parodist may be seen as staging a ‘confrontation’ between his or her own text and one or more (canonical) texts, but in this ‘confrontation’, particularly in our time, no text is permitted ‘to fare any better or worse than the other’. That is why, insofar as parody repeats with irony (or ‘reworks’, ‘revives’, ‘adapts’, ‘quotes’, ‘revises’, ‘recasts’, ‘replays’), it paradoxically continues the past while distancing itself from it. It criticizes while praising and emulating, it ‘conserves’ by the very act of relativizing and ‘revolutionizing’”. I. m. 245.

I. 3. 1. A posztmodern és a karnevalizáció kapcsolódásai. Első megközelítés.

Bókay Antal *Vázlat a posztmodernről* c. tanulmányában a posztmodern leírása teljes mértékben bináris oppozíciókra épül:

A posztmodern érzékenység egy olyan átfogó modalitás, mely felismeri a rend mögött a rendetlenséget, a mélység mögött a felszínességet, a formában rejlő formátlanságot, a stabil struktúra mögött a szétbomlót. A posztmodern koordinátarendszerében nincs és nem is lehet semmilyen abszolút igazság, felváltja a lehetséges nézőpontok sokasága.⁶⁸

Szembetűnő, hogy a bahtyini karnevalizáció egyik fő jellemzőjének tartott bináris oppozíciók lerombolása mennyire fontos szerepet játszik a posztmodernben is. Elmondhatjuk, hogy a posztmodern a bináris oppozíciókra épülő hierarchikus világrend lerombolásával kezdődik, amely keretein belül egymással ellentétes oldalra került a jó és a gonosz, a szépség és a csúnyaság, a progresszió és a regresszió, a győzelem és a vereség stb.

A posztmodern eklektika természetes következménye annak az inkonzisztenciának és ellentmondásosságnak, amelyet B. Gaszparov a posztmodern poétika fő jellemzőjének tart, hangsúlyozva, hogy amiről szó van, „valódi inkonzisztencia, és nem annak szándékos szimulálása; valódi ellentmondás, és nem az »ellentmondásosság«, mint szervezőelv”⁶⁹. N. Benyevolenszkja joggal hangsúlyozza, hogy a posztmodern fontos aspektusa az alkotó egyén azon képessége, hogy ugyanazt a jelenséget egymással ellentétes nézőpontokból szemlélje:

A paradoxon ugyanakkor abban áll, hogy egy és ugyanazon objektum egyszerre magasztosul fel és lepleződik le (ahogyan ezt Bitov szövegeiben látjuk). A posztmodern szöveg alapja leggyakrabban egy tiszta oximoron [сугубый оксюморон], mely lerántja a leplet az apologetikáról (ez az apologetikus leleplezés). Az állítás itt nem áll szemben a tagadással, amennyiben a rombolás az alkotást ösztönzi, a fehér ugyanazt jelenti, mint a fekete, a halál egyenlő az élettel.⁷⁰

⁶⁸ I. m. 91. o.

⁶⁹ Гаспаров Б. *Язык, память, образ*. Новое Литературное Обозрение. Научное приложение. Вып. IX. М. 1996. 32., lásd még: Беневоленская Н. I. m. 4.

⁷⁰ Uo.

Mint a *Bevezetés*ben említettem, Brian McHale kapcsolta össze elsőként Bahtyin elméleteit a posztmodernnel. A kutató hangsúlyozza azonban, hogy míg a középkori karnevál a hivatalos kultúra ellen jött létre, és csak azzal együtt volt értelmezhető, a posztmodernnél hiányzik ez a kontextus, ezért fiktív karneválokat hoz létre:

A posztmodern irodalom a karnevál kontextusának ezen elvesztését a karnevál elegyítésével vagy pótlásával kompenzálja, kivetített világok formájában. Igazi karneváli kontextus hiányában kitalált karneválokat konstruál.⁷¹

Mark Lipoveckij elsőként helyezi e gondolkörnt orosz kontextusba, leírásában a karnevalizált vonások mellett a meseszrűséget (сказочность) emeli ki mint az orosz posztmodernre jellemző vonásokat.⁷²

Ezen téma tárgyalását részletesebben a *Karnevál, polifónia és posztmodern 1. és 2. fejezetekben* folytatom.

I. 3. 2. Mimézis és posztmodern. A posztmodern regények realista olvasata

Ebben a részben a mimézis fogalmát kísérem meg összekötni a posztmodern irányzatokkal. Nemcsak a realizmusra igaz, hogy erős társadalomleíró és egyben társadalomkritikus vetülete is van, hanem a posztmodernre is (amelyet általában az egyén és a

⁷¹ McHale B. I. m. 174.

⁷² A karnevalizáció és az orosz posztmodern összefüggéseiről szóló tanulmányának fő gondolatai bővebben: „Обе эти формы (сказочность и карнавализация) одновременно представляют и разрушают мифологическую логику бинарных оппозиций: сказка обыгрывает миф извне, театрально десакрализует его артистизмом повествования и “установкой на вымысел”, карнавализация сама мифологична, но она обнаруживает игровую семантику в основе священного дискурса. Сказочность придает игре субъективный смысл; игровое отношение рисуется как необходимое свойство творчества и, шире, мировосприятия. Карнавальность нацеливает на постижение игровой природы бытия, игровой логики вечности. Сказочная стилевая доминанта присуща Аксенову и Толстой, Соколову и Иванченко, Пьецуху и Шарову, тогда как карнавализация формирует стиль Ю. Алешковского, Вик. Ерофеева, В. Сорокина. (...) если для Алешковского карнавальность важна как способ травестиования идеологии и воплощения семантики большого народного тела, то у Вик. Ерофеева на первый план выдвигается принцип карнавальных мезальянсов, проявляющийся в диссонансах его стиля и образа повествователя; если у Попова в стиле актуализируется карнавальная версия смеховой свободы, то у Сорокина карнавальность оживает в непрерывных (хотя и достаточно мрачных) преобразованиях высоких социально-культурных смыслов в низкие натурально-телесные, и наоборот. Карнавальность и сказочность подчиняют себе и специфически окрашивают такие стилевые элементы, как театральность (у Аксенова), ирония (у Толстой и Вик. Ерофеева), пародия (у Пьецуха и Попова, в Паписандрии Соколова) и пастиш (у Сорокина)”. Липовецкий М. I. m. 285.

társadalom között felmerülő konfliktusban látunk).⁷³ Különösen jellemző e vonás a feminista és posztkolonialista irányzatokra, de dolgozatomban a műértelmező fejezetek során felhívom a figyelmet arra, hogy ez Szorokin műveinek is jellemzője.⁷⁴

Auerbach és Bahtyin fentebb idézett művei azt mutatják meg, hogy időben és térben hatalmas távolságban lévő művek között nagyon is releváns lehet kapcsolatot teremteni. Amennyiben a posztmodern műveket csak a posztmodern elméletek felől olvassuk, a realista/egyéb műveket pedig csak a korábbi elméletek felől, értékes, korokon és kultúrákon átívelő dimenziókat hagyunk figyelmen kívül. Ebben a tágabb perspektívában figyelhető ugyanis meg a kultúra folytonossága, körkörös önmagába visszatérése, bizonyos témák, stilisztikai jelenségek, motívumok, technikák feltűnése és eltűnése, majd újra felbukkanása. A Bahtyin és Auerbach által megkezdett képzeletbeli sorba (amely az antikvitás dialogikus műfajaitól a 19. századi realizmusig vezet, illetve amely már előttük is létezett az irodalmi műveken belül megformálódó korszakok közötti párhuzamként, az elmélet szintjén azonban Bahtyin és Auerbach értelmezte azt) szeretnék most beilleszteni egy következő elemet, amelyet még egyikük sem ismerhetett, viszont mindkettőjük több ponton előrejelzett. A három korszak műfajai között pedig a dialogicitás teremt kapcsolatot. A sor a következőképpen alakul:

antikvitás és középkor: szókratészi dialógus, menippea, középkori „nevetésregény”

↯

19. század: (orosz) realista regény

↯

20. sz. vége, 21. sz. eleje: (orosz) posztmodern regény

A posztmodern irodalomtudomány népszerű elmélete „a mimézis vége” vagy az irodalom teljes önreferencialitása, azaz az irodalomnak a szövegek végtelen visszhangzásaként való felfogása (ide tartozik a *mise-en-abyme* is), amelyet képileg egy tükörrel teli szoba

⁷³ Bővebben kifejtve lásd *Az orosz posztmodern és a realizmus viszonya. Realista irányzatok: kritikai realizmus, szocialista realizmus, mágikus realizmus, posztrealizmus* c. fejezetben.

⁷⁴ Lásd pl. “By envisaging the figures within their social context and by emphasising its determining importance, feminism marks a reprise too of humanist, sociological readings.” Furst R. I. m. 21.

metaforájával írnak le.⁷⁵ Ebből indul ki Ortega y Gasset, aki a realizmust a művészet megtagadásának tartván azt állítja, hogy egy valódi regény nem utal semmire saját magán kívül.⁷⁶ Ez a valóságban lehetetlen: egy teljesen önreferenciális regény olvashatatlan lenne.⁷⁷

A posztmodern regényeknek óhatatlanul vannak a szöveg önmagára való utaltságán túli, referenciális vonatkozásai is, mivel, mint fentebb kifejtettem, nem képzelhető el irodalom anélkül, hogy valamilyen szinten jelen lenne benne a szöveg kívüli valóságra való utalás: az irodalom (még ha teljes mértékben fikció is) a nyelvi használati módból következően verbális nyelven íródik, amely a valóság fogalmaival és tárgyaival operál. E nyelven keresztüli referenciális vonatkozásokat azonban a posztmodern kritika gyakran tudatosan figyelmen kívül hagyja, mert a textualitásra vonatkozó referencialitás a nyelvi játékosság hangsúlyozását fontosabbnak tartja. Dolgozatomban arra keresem a választ, mi van a posztmodern regényekben ezen túl. Ezzel egyáltalán nem célom érvényteleníteni a vizsgált művek esetében a posztmodern olvasatot, a bahtyini polifónia mintájára azonban úgy gondolom, hogy az értelmezések között is dialógusnak kell lennie, a posztmodern elméletek felőli interpretáció is egy perspektíva, de mindeközben azzal együtt szinte mindig adódik egy olyan típusú referenciális olvasat lehetősége is, amely egy adott társadalmi környezet (akár helyi vagy globális perspektívában értelmezett) problémáira reagál. A nyelvi játékok és a textuális szint hangsúlyozása gyakran azt vonja maga után, hogy az elemző nem foglalkozik azzal, hogy valójában mi történik a regényben, és vajon miért épp az történik, ami.

A dolgozatban elemzett Szorokin-művek mindegyike széthullóban lévő személyiségeket mutat meg: Marina, Roman és a *Dostoevsky-trip* droghasználói egyaránt traumák elszennvedői, amelyek feldolgozását a környezetük és a társadalom nemhogy nem segíti, hanem felfokozza a végletekig, ami robbanáshoz vezet, ez a „robbanás” pedig visszahat a környezetükre is. A *Roman*ban maga a közhelyes gondolkodás és a dialógus/reflexió hiánya az a tudatalatti trauma, amely a széteséshez vezet. Ugyanaz ábrázolódik (az egyén problémái és a társadalmi beilleszkedésének lehetetlensége), mint a realista regényben, azzal a különbséggel, hogy itt nem ugyanazon a szinten ér véget a szöveg, mint ahogy elkezdődött (pl. a hős megőrül/börtönbe kerül/öngyilkos lesz), hanem a szöveg maga is szétesik a szereplővel együtt

⁷⁵ Borich U. Intertextuality. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Bertens H. Fokkema D. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia. 1997. 232.

⁷⁶ Ortega y Gasset J. *Velázquez-tanulmányok*. Attraktor. Máriabesnyő-Gödöllő. 2006.

⁷⁷ A *Kitekintés* 2. A posztmodern irodalom tágabb természettudományos kontextusban c. fejezet végén részletesen definiálom, hogy a későbbiekben pontosan mit értek referencialitáson.

(szövegszerűtlenné, életszerűtlenné válik, miközben paradox módon nyelvtanilag helyes marad⁷⁸), az elemzők pedig ezt úgy kezelik, mintha a szöveg szétesésével megszűnne az addig leírtak érvénye, a referenciális olvasat lehetősége, pedig ezt semmi nem indokolja.

A posztmodern imitációs formája túlmegy egy lépéssel a realizmusén, amely a (kortárs) külvilágot, társadalmat képezi le: a posztmodern (a realistákhoz hasonlóan dialogikus módon) formákat, műfajokat, stílusokat, szerzőket, gondolkodókat, társadalmi berendezkedéseket stb. is megidéző, gyakorlatilag bármit, Brian McHale kifejezésével élve létrejön a „világok polifóniája”:

Bahtyin megmutatta nekünk, hogy a diskurzusok közötti dialógus a polifonikus regényeket összekötő kapocs. A posztmodern irodalom a polifonikus szerkezet hangsúlyossá és a dialógusok változatossá tételével megalapozza a diskurzusok konfrontációjának lételméleti dimenzióját, ily módon elérve a világok polifóniáját.⁷⁹

Ezzel egyidejűleg a posztmodern azonban megmutatja azt is, hogy minden összefüggő narratívában/elméletben/rendszerben meg lehet találni azokat a töréspontokat, amelyek ellentmondáshoz, az elmélet széteséséhez vezetnek. A realizmus is tisztában volt ezzel, csak ennek az ellentmondásosságnak az ábrázolásában egy másik szinten, az emberi személyiség (társadalmon belüli) perspektívájánál maradt, ahogyan J. Stern realizmusról szóló könyvében megállapítja:

Szeretnék rámutatni arra, hogy a realista művek olyan szilárd talajon emelkedtek, amely nem mutat semmiféle ismeretelméleti törést, és amikor ilyen törések mégis megjelennek, nem vizsgálják ezeket, hanem a szereplők pszichológiájába transzformálják át: a realizmus

⁷⁸ Jameson az amerikai posztmodernben Doctorow *Ragtime* c. regényében fedez fel hasonló szövegműködést: „Eközben a mondatoknak, amelyekben mindez végbemegy, megvan a maguk sajátossága, amelynek segítségével még konkrétabban megkülönböztethetjük a modern írók személyes stílusának kidolgozottságát ettől az új típusú nyelvi találmányságtól, amely már egyáltalán nem személyes, hanem inkább azzal mutat rokonságot, amit Barthes már olyan régen »fehér írásnak hívott«. E konkrét regényben Doctorow szigorú válogatási elvet kényszerített magára, amely szerint csak egyszerű kijelentő (jellemzően létigével mozgósított) mondatokat fogad el. Az eredmény azonban nem a gyermekirodalomra jellemző leereszkedő egyszerűsítés és szimbolikus óvatosság, hanem valami felkavaróbb: az az érzés, hogy egyfajta mélyreható, titkos erőszakot tettek az amerikai angol nyelven, amit azonban empirikusan nem lehet kimutatni a művet alkotó nyelvtanilag tökéletes mondatokban.” Jameson F. Kultúra. A kései kapitalizmus kulturális logikája. In: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Noran Libro. Bp. 2010. 45.

⁷⁹ McHale I. m. 166.

nem kérdezi, hogy a világ valódi-e, de alkalmanként rákérdez, hogy mi történik azokkal, akik azt gondolják, hogy nem az.⁸⁰

Ahogy fentebb már említésre került, különböző korok mást és mást tekintettek valósághű ábrázolásnak. A mai kor „realista” ábrázolásának a posztmodern regényt tartom: e megváltozott világ számára a valóság fő attribútumai a bizonytalanság, a paradoxitás és a káosz lettek. A posztmodern korának embere számára mindez a hétköznapi realitás részévé vált. A szöveg intertextuális szerkezete a szubjektum széttöredezettségére reflektáló stratégiaként is értelmezhető, ebben az értelemben a posztmodernnt mimetikus jellegűnek tartom.⁸¹

I. 4. Kitekintés 1. Az orosz irodalmi posztmodern és a nyugati posztmodern

Csaadajev Oroszország-képe és a posztmodern

Boris Groys szerint az orosz posztmodern teljesen más, mint a posztmodern nyugati változata, mivel Oroszországnak olyan különleges történeti és kulturális gyökerei vannak, amelyek semmiben sem hasonlítanak bármely más kultúráéhoz.⁸² Mihail Epstein *Posztmodern Oroszországban* c. könyvében arra mutat rá, hogy a valódi világ helyett itt ún. szimulákrumot látunk, amely nem értelmezhető másolatként, mert hiányzik az eredetije. Csak nevek vannak, de valódi tárgyak nem tartoznak hozzájuk. Mivel a nyugat kulturális intézményei és hagyományai Oroszországban nem léteznek, ezért Oroszországnak magának kellett létrehozni a saját kulturális kontextusát – ez a folyamat Pjotr Csaadajevvel kezdődött el a 19. században, és a mai napig újra- és újrateremtődik különböző módokon. Ezek a kulturális kontextusok azonban mindig fiktívek, mivel maga a kultúra is fiktív, amit leírnak.

Csaadajev koncepciója⁸³ szerint Oroszország csak olyan új elméleteket vesz át, amelyeket mások már „elhasználtak”. Amikor ezek az elméletek megjelennek, a régiek nyomtalanul eltűnnek, mert az újak nem következnek a régiekből, a semmiből tűnnek fel. Oroszországnak

⁸⁰ Stern J. I. m. 31.

⁸¹ A posztmodern szubjektum töredezettségéről lásd Jameson tanulmányát: „A kulturális patológia dinamikájában bekövetkezett változást úgy jellemezhetjük, hogy a szubjektum elidegenedésének helyét átvette a szubjektum széttöredezettsége”. I. m. 35.

⁸² Гройс Б. *Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом*. Соцреалистический канон. СПб. 2000. 109–118.

⁸³ Чадаев П. *Философические письма*. Эксмо. М. 2006. 1–134.

nincsenek tulajdonságai vagy történelme. Civilizálatlan, kaotikus, irracionális, individuális, befejezetlen. Minden fejlődés ellensége. A nyugati szillogizmusok itt nem működnek. Egy lyuk az erkölcsi világrenden.

Csaadajev erről szóló szövegének megjelenését hatalmas botrány követte, mivel az súlyos kritikát fogalmazott meg az orosz kultúra természetével kapcsolatban. Végül bocsánatot kért a cártól és visszavonta erre vonatkozó gondolatait – de azok ennek ellenére is elterjedtek. A legérdekesebb azonban mindezzel kapcsolatban az, hogy ezek után ez az elmélet mindennek ellenére mégis átfordult a pozitív megítélés felé, mivel a „különc, furcsa” már csak egy lépésre van a „különlegestől”, vagy akár a „kiválasztottól”. Egy szóval Csaadajev becsmérése lett az alapja olyan filozófiai és társadalmi mozgalmaknak, mint a *szlavofil* és a *nyugatos* irányzatok. Oroszország mindig egy kelet és nyugat közötti különleges helyként volt számon tartva, amely valójában egyik világhoz sem tartozik. Aage Hansen-Löve Csaadajev koncepciójából kiindulva azt állítja, hogy Oroszország különlegessége a „semmi” és az „üresség” radikális koncepciója, így üres vászonként funkcionál, amelyre az európaiak rávetíthetik „saját filmjeiket, fény- és árnyképeiket”⁸⁴.

Boris Groys szerint (aki ugyancsak foglalkozik Csaadajev elméletével), Oroszországot kettősség jellemzi: egyrészt, mint bármely más országnak, Oroszországnak is van területe, népessége és történelme, másrészt viszont Oroszország „időn és téren kívül” helyezkedik el⁸⁵. Nem tartozik az emberiséghez, csak egy lecke, amiből tanulhatunk. Oroszország megjelenése valójában egy tünet, ami (pszicho)analizálásra szorul. Csak a megfigyelés tárgyaként létezik. Az irracionalitás és ambivalencia helye. Nem szubjektum és nincs szubjektív tudata. Véleménye szerint Oroszország egy „téren kívüli” kontextusban létezik, ezért nincsenek koordinátái, illetve az „időn kívül” létezik, ezért nincsen története és emlékezete. Egyszerre létezik az emberiség történelme előtt és után. Nem hoz létre semmit, mivel valaminek a létrehozása egy tudatos cselekedet, amelynek idő- és térbeli keretei vannak. Oroszországban az összes többi nép minden elmélete csak széthullik és elveszíti jelentését.

Groys véleménye szerint Csaadajevnél a „különbözés” egy magasabb szinten való létet jelent, és ha közelebbről nézzük, ez nem egy Oroszországgal szemben megfogalmazott értékítélet, sokkal inkább az ész korlátainak felismerése.

⁸⁴ Hansen-Löve A. *Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder*. Transit. Europäische Revue. 1998/1999. № 16. 167–185.

⁸⁵ Гройс Б. И. м. 109–118.

Groys szerint Csaadajev Oroszország-leírása hasonló a tudatalatti klasszikus leírásához (Schopenhauertől Freudig). A pszichoanalízis visszavezet fő témánkhoz, a posztmodernhez, mivel mindkettő a nagy narratívákon való túllépés valamilyen szempontból. A pszichoanalízis az emberi személyiség egységének képét rombolja le, a posztmodern pedig ugyanezt teszi az ún. „nagy narratívákkal”. Mindkettő ellenáll az olyan fogalmaknak, mint „egészlegesség”, „struktúra”. A pszichoanalízis szerint a tudatalatti is irányítója az emberi viselkedésnek. Szorokin műveiben is gyakran láthatunk olyan hősöket, akiket csak az ösztöneik és szexuális vágyaik irányítanak (pl. *Kékháj*, *Marina harmincadik szerelme*, *Dostoevsky-trip*, az utóbbi kettőhöz kapcsolódó elemzés a későbbiekben a *Műértelmező fejezetekben* olvasható).

Groys hangsúlyozza, hogy a posztmodern szóban a „poszt” előtag „nemet” jelent, azaz a modern tagadását jelenti, így az orosz posztmodern irodalomra ez az elnevezés csak abban az esetben illik, ha a szocialista realizmust elfogadjuk a nyugati kultúra típusaként, mivel a modernizmus Oroszországban nem közvetlenül a posztmodern előtti periódus, a kettő között időbeli szakadék van, amelyet a szocialista realizmus tölt be. A modernizmus és a szocreál azonban nagyon különböznek (még ha Groys szerint sok is bennük a közös), ez magyarázza a nagy szakadékot az orosz és a nyugati posztmodern között.

A posztmodern egyik fő jellemzője, hogy felemeli az addig „alacsonyabb rendűnek” tartott műfajokat és a populáris kultúrát. Az orosz posztmodern esetében így a szocialista realizmus kerül az „alacsonyabb rendű” kultúra helyébe. Groys szerint a szocreál valójában valahol az „alacsony” és a „magas” kultúra között helyezkedik el.

Pjotr Vajl *A klisé dicsérete avagy a hazai vér* c. tanulmányában érdekes összehasonlítással él: Szorokin műveit Quentin Tarantino amerikai rendező munkáihoz hasonlítja.⁸⁶ Van egy Szorokinra nagyon jellemző narratív technika, amelyre szinte minden szövegében találunk példát: valamilyen kulturális klisével kezd (például a klasszikus irodalmi stílus vagy szocreál imitálásával), majd a történetet hirtelen átfordítja valamilyen horrorisztikus eseménnyé, például gyilkossággá, kínzássá, agresszióvá vagy (nemi) erőszakká. Olyan jól utánozza a kulturális kliséket, hogy az olvasó teljes biztonságban érzi magát az ismerős keretek között – ezért éri váratlanul és különösen sokkolóan végül a befejezés. Vajl a Q. Tarantinoval való hasonlóságot abban látja, hogy mindketten a régi klisék segítségével

⁸⁶ Вайль П. *Похвальное слово штампу, или Родная кровь*. http://lib.ru/sorokin/wajl1.txt_with-big-pictures.html. Letöltve: 2018. 09. 02.

hoznak létre valami merőben újat, amelyet azután váratlanul, brutális módon dekonstruálnak („végül mindenhol vért látunk”). Vajl interpretációja szerint Szorokin és Tarantino „lelki társak”.

Sőt mi több, a „Ponyvaregény” három összekapcsolódó történetből áll, melyek közül legalább egyet akár Szorokin is megírhatott volna, vagy igenis ő írta, nem szó szerint, de valami nagyon hasonlót (lásd pl. a „Norma” című könyvét). Szorokin gyakran dolgozik szocialista-realista klisékkel, de mióta a szovjet hatalomnak vége lett, ideje beismernünk, hogy a szocialista realizmus csak egyfajta régi szép kritikai realizmus, amely az óceán bármelyik oldalán létezik. Emiatt lehetséges az, hogy a Tarantino által használt klisék olyannyira ismerősek nekünk: már régóta azok, – közel sem amerikai – gyermekkorunkból.⁸⁷

A nyugati és orosz művészetek közötti szakadék tehát nem áthidalhatatlan.

Szorokin egyik (egyébként önéletrajzi ihletésűnek tűnő) novellájában⁸⁸ például egy orosz íróról olvashatunk, aki az orosz irodalom professzoraként dolgozik egy tokiói egyetemen. A várakozásoknak megfelelően a történet egy klisével indul – a főhős munka után hazatér, vacsorázik és vodkát iszik, miközben egy ismeretterjesztő filmet néz a garnélarákokról, és filozofálni kezd azon, hogy azok vajon az emberekkel egyenértékű teremtmények-e. Közben elkezd esni a hó, aminek (újabb orosz klisé: a tél és a hó iránti rajongás) nagyon megörül, és úgy dönt, épít egy hóembert. Miközben ezzel foglalatосkodik, egy kisebb földrengés rázza meg Tokiót, amitől az író megrémül. A vodka és a földrengés különleges kombinációjának köszönhetően transzállapotba kerül, amelyben a hóember beszélni kezd hozzá és azt mondja: „az orosz irodalom halott!”. A narrátor ezt így kommentálja: „nekem, mint orosz írónak, ez a halálos ítélettel egyenlő”. De azután a hóember folytatja és azt mondja: „Éljen az irodalom!” A narrátor reakciója pedig: „A halálos ítélet életfogytiglanra változott”.⁸⁹

A világirodalomhoz való tartozást tehát életfogytiglani börtönként fogja fel? A szöveg magyarázat nélkül véget ér. Az olvasóban körülbelül ezt az érzést kelti: egy orosz író számára a világirodalom részének lenni nehéz teher. Bár a posztmodern általános sajátossága, hogy ellenzi a „nagy narratívákat”, ennek ellenére az orosz posztmodern irodalom egyik

⁸⁷ I. m. ugyanott

⁸⁸ Сорокин В. *Снеговик*. <http://srkn.ru/texts/snegovik.shtml>. Letöltve: 2018. 09. 02.

⁸⁹ Uo.

leggyakrabban felmerülő kérdése: „mit jelent Oroszország, mint olyan? mit jelent az orosz kultúra részének lenni?”. Oroszország mint egységes, definálható egész – ez sem más, mint egy a nagy narratívák közül. Másfelől viszont, az orosz kultúráról szóló csaadajevi koncepció mintha eleve a posztmodern térbe helyezné Oroszországot – a szimulákrumok, bizonytalanság, irracionalitás és ambivalencia világába, amelyben minden elmélet széthullik és jelentését veszti. Csaadajev filozófiája tehát egy újabb láncszem, amely összekapcsolja a posztmodernt a 19. századdal.

I. 5. Karnevál, polifónia és a posztmodern 1.

Amint fentebb említettem, a legtöbb posztmodernnel foglalkozó orosz irodalomtudós egyetért abban, hogy az orosz (vagy keleti) posztmodern lényegileg különbözik a nyugati változattól. Fő különbségnek általában azt tartják, hogy míg a nyugati változat sokkal jobban épít a posztstrukturalista és posztmodern irodalomtudomány elméleteire, illetve folyamatosan használja a (nyugati) tömegkultúra elemeit, addig keleti variánsa sokkal inkább a totalitárius diktatúra elemeiből építkezik. Emiatt alakulhatott ki Oroszországban a posztmodernizmusnak egy egészen speciális, az orosz kultúrára jellemző változata.

Mihail Epstejn *Posztmodern Oroszországban* c. könyvében kifejti, hogy mindaz, ami a nyugati kultúrában posztmodern jelenségnek számít (a szimulákrumok, a jelrendszerek önreferencialitása stb.), az Oroszországban az empirikus valóság része volt már a péteri időktől kezdve.⁹⁰ Ahogyan Szilágyi Ákos fogalmaz:

Oroszországban 1987-től mindmáig szinte minden, ami látható – szimuláció, kivéve a szimuláció apparátusát, amely viszont láthatatlan. Szimulált volt a forradalom és/vagy ellenforradalom, a puccs és az ellenpuccs, szimulált a restauráció, a polgárháború, a privatizáció, a stabilizálás, a korrupció- és maffiaellenes harc, szimulált a szeparatizmus (talán az egy Csecsenföld kivételével), szimulált a magántulajdon, piac, kapitalizmus, szimulált a parlamentarizmus, a plurális demokrácia és az ezeket fenyegető „fasiszta”, „vörös” és „vörös-barna” veszély, szimulált a többpárti választás, az elnökválasztás és még sok minden más.”⁹¹

⁹⁰ Эпштейн М. *Постмодерн в России*. Издание Р. Элинина. М. 2000. 86.

⁹¹ Szilágyi Á. *Ex oriente post!* In: *Az orosz kultúra nyugat és kelet között*. Szerk. Szőke K. és Bagi I. Bölcsész Konzorcium. Szeged. 2006. 499.

Elmondhatjuk, hogy szinte minden orosz posztmodernnel kapcsolatos teóriában közös pont az, hogy az orosz történelemből, társadalmi jelenségekből (esetleg filozófiából) indulnak ki. Az irodalmi előzményeket azonban ritkábban vizsgálják: mint a *Bevezetőben* már említésre került, a posztmodernről általában vagy 20. századi irányzatokhoz kötik, vagy irodalmi előzmény nélkülinek tekintik, és azt állítják, hogy ha meg is jelennek az orosz posztmodern irodalomban a megelőző korok különböző irodalmi irányzatai, poétikai megoldásai stb., soha nem mint folytatandó hagyomány, hanem mindig mint a dekonstrukció tárgyai vannak jelen.

Ehhez képest N. Benyevolenszkaja már említett *Orosz irodalmi posztmodern. Eredet és előzmények* c. könyve az orosz posztmodernről összeköti korábbi orosz irodalmi irányzatokkal és elméletekkel: egyrészt az orosz realizmussal, másrészt Bahtyin polifónia- és karneváleméletével.⁹² (A posztmodern és a realizmus összekapcsolásának lehetőségére már történnek utalások a Lejderman–Lipoveckij-féle irodalomtörténetben is, vagy pl. Sztepanjannál, Ivanovánál vagy Markovicsnál is, ennek részletesebb kifejtése a következő fejezetben található.) Benyevolenszkaja azonban visszanyúl az orosz klasszikushoz: Dosztojevszkij, Tolsztoj és Csehov szövegeit (Bahtyin elméletein keresztül) posztmodern jelenségekkel rokonítja és a posztmodernizmus előzményeként értelmezi őket.

Abból az alapfeltételezésből indul ki, hogy bár a kibontakozása idején uralkodó nézet szerint az orosz posztmodern teljes mértékben szakított a nemzeti irodalommal, valójában nem tekinthetünk rá másként, mint a nemzeti kulturális kánon fejlődésének törvényszerű következményeként. Véleménye szerint az orosz posztmodern eredetével kapcsolatban – ha irodalmi irányzathoz akarják kötni – általában a modernizmust és a szocialista realizmust emlegetik, a realizmussal azonban szinte soha nem kötik össze – hiszen első látásra mi is állhatna távolabb posztmodernről, mint az „állandóan végső igazságokat kereső” realizmus. A helyzet azonban ennél bonyolultabb.

A posztmodernről úgy vélekedik, hogy bár az igazságok és doktrínák közlését elutasítja, mégsem egy közönyös, indifferens világot jelenít meg: épp ellenkezőleg, meghatározó jellemzői az erős érzelmek és a szenvedély. Ezt bizonyítják többek között Venyedik Jerofejev, Andrej Bitov, Szasa Szokolov vagy Szorokin művei. A posztmodern

⁹² Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм. Истоки и предпосылки.*

különlegessége inkább abban áll, hogy minden „pro”-t „contra” követ, és ezek együttesen vannak jelen: a fekete ugyanaz, mint a fehér, az élet pedig egyszerre mind halál is. De új-e vajon ez a gondolat? Benyevolenszkaja azt állítja, hogy maximum részben: ugyanilyen „pro és contra” közötti ingadozást már az orosz klasszikusok nagy részénél is felfedezhetünk. A „moralizáló monologizmus”, amelyet az orosz realista szövegek jellemzőjeként emleget megannyi irodalomtudós, a szerző szerint nem több pusztán mítosznál.

Ugyanis a „hipermoralistaként” elkönyvelt Dosztojevszkij vagy Tolsztoj műveiben is folyamatosan ellentmondásokkal találjuk magunkat szembe, amikor a narrátor pozícióját vizsgáljuk. Köztudott, hogy Bahtyin Dosztojevszkij regényeinek elemzésekor nem monologizmust talált, hanem különböző egyenrangú hangok sokaságát, dialogizmust. De Tolsztojt például Bahtyin kifejezetten monologikus szerzőnek tartotta. Benyevolenszkaja, hogy ennek ellenkezőjét bizonyítsa, Merezkovszkijt idézi, aki szerint „Tolsztoj minden gondolatot keresztényként kezd el és pogányként fejez be”.⁹³ A klasszikus szerzők közül a posztmodernhez legközelebb állónak Csehovot tartja, aki rendkívüli tehetséggel tudott egyazon tárgyat egymásnak szögesen ellentmondó, mi több, egymást gyakorlatilag kizáró oldalakról ábrázolni, mindeközben tudatosítva az olvasóban, hogy egyik pozíció sem tekintendő „igazságnak”. Ennek bizonyítására Csehov *Pöszmétebokor* c. novelláját elemzi, majd a kapcsolódó szakirodalom ismertetése során arra jut, hogy mindez olyan, mintha nem is egy múlt századi klasszikusról, hanem egy kortárs szerzőről lenne szó.

Így jut arra a következtetésre, hogy bizonyos tendenciák, amelyek kezdetét a posztmodernnel szokás összefüggésbe hozni, Oroszországban már jóval Derrida vagy Baudrillard előtt is léteztek.

Az *Orosz posztmodern előzményei (szocialista realizmus)* című fejezetben a szerző kifejti, hogy ami a nyugati posztmodern számára a modernizmus, az az orosz posztmodern számára a totalitárius diktatúra – ugyanis amíg a nyugati posztmodern a modernizmus után tűnt fel, annak megtagadására, addig az orosz posztmodern egy egészen más kulturális és történelmi szituációban. Ebben a fejezetben annyiban mond újat (Epstejnhez és Groys-hoz képest), hogy azt állítja: miközben a posztmodern kifordítja és parodizálja a totalitárius kultúrát, paradox módon valamiféle rokonságot is mutat vele. A posztmodern és a szocialista realizmus fontos közös elemének tartja azt, hogy mindkettő kételkedik az empirikus

⁹³ Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Наука. М. 1995. 14.

valóságban – a szocialista realizmusnak azért van erre szüksége, hogy őszintén tudja képviselni a szocialista ideákat. Ezt a szerző Gorkij *Anyja* és Csernisevskij *Mit tegyünk?* c. művein keresztül mutatja be. Emellett felhívja a figyelmet arra is, hogy az orosz posztmodern mind a mai napig jelentős mértékben épít a szocialista-realista kánonra – ennek erőssége azonban valószínűleg (a szocializmustól való időbeli távolodásunkkal együtt) fokozatosan csökkenni fog. Hogy ehelyett az orosz posztmodern irodalom milyen irányba fog fordulni, egyelőre még nem látható.

Az *Oximoron-jellegű eklektika a posztmodern esztétikájában* c. fejezetben kifejti, hogy igaznak véli azt az állítást, miszerint a posztmodern soha nem áll valamilyen érték vagy idea szolgálatába, de azt sem szabad elfelejteni, hogy ennek ellenkezőjét sem teszi, azaz egyértelműen nem utasít el semmit – ehelyett polifóniát teremt, dialógust alakít ki. A posztmodern „koordináta-rendszerében” kiemelt helyen áll az oximoron. A posztmodern fő ismérve nem a játékosságában vagy az írástechnikájában áll, hanem sajátos, mindig jelenlévő belső „oximoronisztikusságában”.

A *Karnevál és változatai a posztmodern kultúrában* c. fejezetben Bahtyin karneváelmélete és a posztmodern közötti híd felépítését kísérli meg. Véleménye szerint a karnevál és az orosz posztmodern egyértelmű rokonságot mutatnak a világ érzékelésében: mindkettő dialogikus természetű és elutasítja a világ hierarchikus felépítését. Két, az orosz posztmodern kezdetéhez kapcsolható művet is összekapcsol a karnevalizációval: Venyedik Jerofejev *Moszkva-Petuski* c. poémáját és Bitov *A Puskin Ház* c. regényét. A karnevál ambivalens logikáját véli felfedezni Venyicska alakjában, aki bár moszkvai, de soha nem volt még a Vörös téren és nem látta a Kremlt. Ezt azzal magyarázza, hogy bármikor indult is el a Vörös tér felé, valami miatt mindig a Kurszki pályaudvaron kötött ki. Ennek tudatában Venyicska, amikor csak a Kurszki pályaudvaron volt dolga, mindig a Vörös tér felé vette az irányt. Azonban a poéma vége felé az ijedt Venyicska elkövet egy hibát, és a Kurszki pályaudvarra akarván eljutni, a Kurszki pályaudvar felé indul – így, életében először, a Vörös téren köt ki. Ugyanezen logika alapján úgy gondolja: ahhoz, hogy helyesen éljünk, helytelenül kell viselkednünk, illetve ahhoz, hogy megtapasztaljuk egy „felsőbb és igazi” józanság állapotát, a sárga földig le kell inni magunkat – amit nem is késlekedik megtenni minden adódó alkalommal. Hasonló logikát érhetünk tetten *A Puskin Ház* hőse, Odojevcev

gondolkodásában is: „a józan ember valójában részeg – és amikor elkezd inni, józanodik”.⁹⁴ A szerző úgy gondolja, ez a fajta posztmodern logika a karnevalizációban gyökerezik.

A könyv szövegelemző fejezeteiben Benyevolenszkaja párhuzamokat keres a realizmus és Terc, Venyedik Jerofejev, Bitov, Nabokov, Szása Szokolov, Nabokov, Tolsztaja, Petruszszkaja, Szorokin és Pelevin művei között, gyakran a karneválmélet beemelésével. Végül pedig levonja a következtetést, hogy az orosz posztmodern előzményeként kell kezelnünk a realizmust, illetve, hogy az orosz posztmodern kezdeteitől fogva a karneváli világérzékelés erős befolyása alatt áll.

I. 6. Az orosz posztmodern és a realizmus viszonya

I. 6. 1. Realista irányzatok

A 19. századtól kezdve a 20. századig számos irodalmi irányzat definiálja magát a realizmus valamilyen válfajaként. Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy ezeket az irányzatokat elhelyezzem és megvizsgáljam a posztmodernnel való viszonyuk szempontjából (azok időrendi megjelenésének sorrendjében).

A kritikai realizmus az első olyan irodalomtörténeti irányzat, amely szorosan kötődik a realizmushoz. A korábbi társadalomleíró funkció mellett annak kritikai nézőpontba helyezése válik jellemzőjévé. Lejderman értelmezésében a kritikai realizmus a hagyományos értelemben vett realizmus kríziseként jelenik meg, illetve elmondható róla, hogy fokozott társadalmi érzékenység és összetett ábrázolásmód jellemzi. A kutató a kritikai realizmus fogalmát eleinte kizárólag Dosztojevszkijre tekinti érvényesnek:

Az orosz realizmus krízisét úgy tűnik, mindenkinél előbb érzékelté Dosztojevszkij. Ő volt az, aki megelőzve korát, meglátta az ésszerű világegyetem helyett a szakadékot, és elszörnyedve a látványtól, egyfelől kétségbe vonta az egész világberendezkedést, másfelől elkezdte lázasan kutatni az értékek széles skáláján megmutatkozó ellentétek feloldásának útjait – Isten akaratától kezdve a gyermek könnycseppéig.⁹⁵

Viszont hozzáteszi, hogy később más szerzőkhöz is elért a kritikai realizmus:

⁹⁴ Битов А. *Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом. Авторский сборник*. Харьков, М. 1996. 81.

⁹⁵ Лейдерман Н. – Липовецкий М. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*. Академия. М. 2003. 85.

Különböző mértékben, de az összes jelentős realista író érzékelte a krízist. Mindannyian, Tolsztojtól Csehovig, Gorkijtól Bunyinig keresték azokat az eszközöket, melyekkel a „szakadék” feltárására immanensen képtelen realizmus mégis megérthető. Már maga a 19–20. századforduló művészete is kereste a realizmust meghaladó világismereti modellt (szimbolista, avantgárd irányzatok), mely világ bonyolultabbnak, titokzatosabbnak és félelmetesebbnek bizonyult, mint amilyennek a korábbi realista paradigma tartotta.⁹⁶

A fentebb idézett N. Benyevolenszkaja szerint pedig valójában ez nem a realizmus krízise vagy vége, hanem az egész realizmusnak ilyen a természete.⁹⁷ E dolgozat is emellett a vélemény mellett foglal állást.

Egyik alapfeltételezésem ugyanis az, hogy a posztmodern orosz irodalom viszonya a realizmushoz nem negatív, sokkal inkább a posztmodern a realista műveket övező „hivatalos értelmezésekhez” viszonyul negatívan. Némi magyarázatot igényel, mit értünk a realista művek hivatalos értelmezése alatt. Azokra a a szovjet időkben keletkezett interpretációkra gondolhatunk itt, amelyek gyakorlatilag egyféle értelmezési utat kínáltak: a műveket erkölcsi és viselkedési útmutatóként interpretálták (amelynek természetesen meg kellett egyeznie a szocialista elvekkel és normákkal). Ezek sajnos sok esetben azóta sem szűntek meg a realista művek uralkodó értelmezéseiként működni.

Úgy gondolom, hogy az orosz posztmodern irodalom nem magukat a realista műveket utasítja el, hanem ezeknek azt a fajta értelmezését, amely a szovjet időkben tananyagként kötelező volt az iskolákban, és olvasási kánonként elfoglalta, betöltötte a művek helyét. Például Dosztojevszkij-művek olvasatai általában kiragadtak egyet a hangok közül (azt, amelyik illeszthető volt a szocialista paradigmába), és ezt a hangot nevezték ki legfőbbnek, míg a többit alárendeltnek – ezzel a végtelenségig leegyszerűsítve olyan műveket, amelyek ereje éppen összetettségükben van. Ezeket az értelmezéseket nehéz megcáfolni, mivel az általuk kiválasztott hang is „igaz” (csakúgy, mint az összes többi). Ez az eljárás hozzájárult ahhoz, hogy a realista művek a szocialista realizmushoz hasonlóan a dekonstrukció anyagaként szolgáljanak. Ugyanis amikor a Szovjetunió széthullott és megjelentek olyan új irodalmi irányzatok, mint a szoc-art vagy a konceptualizmus (amelyek a szovjet paradigmák

⁹⁶ I. m. 585.

⁹⁷ Lásd: „ez a fajta pro és contra közötti ingázás adja a 19. századi művek többségében a gondolati struktúra alapját”. Беневоленская Н. I. m. 11.

elutasításán alapulnak), addigra a realista művek olvasata annyira átítatódott a szovjet ideológiákkal, hogy a posztmodern irodalom részéről a szovjet ideológiával együtt a vonatkozó szövegek maguk is heves ellenállásba ütköztek. Erre figyelmeztet Vajl és Genisz *Édes anyanyelv. Az orosz irodalom aranykoráról* c. könyve, amelyben a klasszikusokat „leporolják” a rájuk rakódott klisétegektől és előítélet-mentes olvasásra biztatnak:

Oroszországban az irodalom viszonyítási pont, a hit szimbóluma, ideológiai és erkölcsi alap. Ki-ki a maga módján magyarázhatja a történelmet, a politikát, a vallást, a nemzeti jelleget, de elég csak kimondani azt, hogy „Puskin”, és a legnagyobb ellenségek is vidáman, barátságosan bólogatnak egymásnak. (...) Mellesleg az orosz irodalom egyedisége mellett ugyanilyen – ha nem nagyobb – joggal lehetne beszélni az orosz olvasó egyediségéről, aki hajlamos arra, hogy az általa kedvelt könyvekben a legszentebb nemzeti sajátosságot lássa. Megsérteni egy klasszikust ugyanaz, mint megbántani a szülőhazát.⁹⁸

A „hivatalos” értelmezések csak viszonylag későn kezdtek megkérdőjeleződni: először a 90-es évek végén bukkantak fel új interpretációs utak, például a *Bevezetőben* említett V. Markovics vagy W. Schmid munkáiban, akik, mint már említettem, újra elővették és továbbgondolták Bahtyin munkáit. Markovics és Schmid tanulmányai megpróbálják megdönteni a régi, beidegződött értelmezési stratégiát, és ezzel egyidejűleg visszavezetnek Bahtyin karnevál- és polifónia elméletéhez.

Itt szeretnénk megemlíteni még egy, szorosan nem ide kapcsolódó, de részben a realizmushoz tartozó olyan irányzatot is, amelyet gyakran fűznek össze a posztmodernnel – ez a mágikus realizmus, amely a latin-amerikai irodalom 20. századi felvirágzásához köthető, általában G. Márquez *Száz év magányát* és Borges novelláit tekintik az alapműveinek. A mágikus realizmust a nyugati posztmodern előzményei között tartják számon, és születtek kísérletek arra is, hogy az orosz posztmodernnel rokonítsák (pl. Viktor Pelevin szövegeivel, lásd A. Berlina⁹⁹). A mágikus realizmus úgy írja le az empirikusan megtapasztalt valóságot, hogy közben misztikus, mágikus elemeket kever bele, amelyek az empirikusan tapasztalt világ szabályai szerint nem létezhetnek, még hozzá olyan módon, mintha annak természetes

⁹⁸ Vajl P. – Genisz A. *Édes anyanyelv. Az orosz irodalom aranykoráról*. Fordította Goretity József. Európa Kiadó. Bp. 2001. 9.

⁹⁹ Berlina A. *Russian Magical Realism and Pelevin as Its Exponent*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Vol. 11.4. 2009. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss4/7/>. Letöltve: 2019. 09. 30.

részei lennének. Így a mágikus realizmus végeredményben a tapasztalható világ realitását is megkérdőjelezi, bizonytalanná téve a valóság határait, mintegy lerombolva az ismert világ egységét.

Dolgozatom azt állítja, hogy nemcsak a mágikus realizmus, de a realizmus is ugyanezt teszi, csak éppen a kiindulópontjuk egészen különböző. A realista művek nagy lendülettel és hittel indulnak neki, hogy megpróbálják ábrázolni a világot olyannak, amilyen – bíznak benne, hogy ez lehetséges, és meg is kísérik azt legjobb tudása szerint végigvinni. Csakhogy közben kiderül, hogy ez az értelmezés kudarcot vallott: a világ nem olyan, mint amilyennek feltételezték. Nem illeszthető egyértelmű keretek közé, nem vonatkoznak rá egységes törvények. Nincs egy igazság, nincs „jó” és „rossz”. A realizmus, miközben megkísérli a világot ábrázolni, újra és újra beleütközik ezekbe a problémákba. És a realista műveken ez nyomot hagy. Bár nem ez volt a céljuk, de akaratlanul is átszűrődik rajtuk a valóság ellentmondásos természete.

A realizmus világa valójában hasonló világ, mint a posztmoderné: az önellentmondások már itt is megjelennek. A szocialista realizmus természete viszont egészen más, mint a realizmusé. Lényegileg különböznek egymástól. A szocialista realizmus az irodalmat ideológiák szolgálatába állítja, moralizál. Mivel valóságtapasztalatát alárendeli ezeknek az ideológiáknak, ezért dekonstruálható. A posztmodern ezek retorikai alakzatait felhasználja arra, hogy kifordítsa őket, ezzel megmutatván, hogy bár általános érvényűnek próbálnak látszani, szét tudnak hullani darabjaikra.

Az orosz posztmodern csupa olyat dekonstruál, ami valamiféle elképzelt ideális valóságot mutat. Amilyennek a szocreál szerette volna mutatni a világot – de nem olyan volt. A realizmust – azaz az arra való valódi törekvést, hogy megmutassuk, milyen a világ, mint olyan – a posztmodern nem tudja dekonstruálni, mert maga is ugyanezt kísérli meg. Csakhogy amíg a realizmus természetes úton haladva ért el addig, hogy amikor meg kívánta mutatni a világot olyannak, amilyen, belekezdett, aztán egyre jobban belegabalyodott, végül arra jutott, hogy a világ zavaros és kiüttalan – addig a posztmodern már ebből az alapfeltételezésből indul ki, és igyekszik, hogy ezt bebizonyítsa, sajátos eszköztárával.

Többen megpróbálták már valamilyen módon összekötni a realizmust a posztmodernnel. Szkoropanova például a posztmodernt egyenesen a realizmus megmentőjeként látja:

Nem tudta legyőzni a posztmodern a realizmust, melyet úgy tűnik alapvetően nem lehet „legyőzni”. A realizmus nyelve, bár nem viseli magán a soknyelvű posztmodern nyelv tulajdonságait, nemcsak arra képes, hogy létrehozzon egy kiterjedéssel bíró művészeti alakot (és nem szimulákrumot, ahogy a posztmodern nyelve), hanem a különleges konnotációs mechanizmus működésének köszönhetően arra is képes, hogy az ábrázoltat felruházza a valódiság maximálisan hű látszatával (az eleven benyomása). Ezért a posztmodern, még ha nem is tudatosította saját maga számára, segít a realizmusnak, hogy ne álljon meg a fejlődésben (ahogy a múltban sokat segített ezen a téren a modernizmus, melynek egyes újításait, kissé módosítva, magába szívta a realizmus), megóvja az elkorhadástól, mert tüpontosan észreveszi, hogy a realista hagyományokba be lehet emelni más irányzatok által létrehozott elemeket (vagy a „rég” elemek új variánsait és kombinációját), ezzel is védve a realista irodalmat a rá leselkedő veszélyektől.¹⁰⁰

Hasonló véleményt fejt ki Lejderman és Lipoveckij az *Élet a halál után, avagy új meglátások a realizmusról* c. tanulmányban:

Hiszen a realizmus válságát már a 19. század végén harsogó hangon bejelentették. És mit látunk? A 20. században a realizmus egyáltalán nem halt meg. Azok az elvek, melyeket Puskin és Tolsztoj, Gogol és Dosztojevszkij követtek, képezik az alapját olyan 20. századi remekműveknek, mint amilyen a *Csendes Don*, *Fordul a kerék* (*Sztálingrád lövészárkaiban*), *Iván Gyenyisovics egy napja*, *Élet és sors...* Vagyis, a klasszikus realizmus művészi rendszere kiváló „eszköz”, hogy általa esztétikailag megismerjük a világot a társadalmon és társadalom által meghatározott egyénen keresztül; ez a művészeti rendszer működőképesnek bizonyult az új érában is, a „szovjet éjszaka” legkegyetlenebb körülményei közt is. (De lehet, hogy pont az ilyen körülmények, amelyek a végletekig kielezik a művészet társadalmi pátoaszát, fékezték le a klasszikus realizmus szétesésének és átváltozásának folyamatát?)¹⁰¹

Markovics pedig amellet érvel, hogy az orosz realizmus eljutott a valóság határáig (ez is azt mutatja, hogy valójában nem is áll olyan távol a posztmoderntől):

Ha a realista klasszikusokhoz fordulunk, ahhoz a fajta művészetéhez, melyet Dosztojevszkij szerint „magasabb szintű realizmusnak” lehetne nevezni, más kép tárul elénk. (...) Amikor

¹⁰⁰ Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература*. Финта и Наука. М. 2004. 345.

¹⁰¹ Н. Лейдерман – М. Липовецкий. *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*. Новый мир. 1993. № 7. 233–252.

a klasszikus orosz realizmus meg akarja érteni az emberek társadalmi és magánéletének tényleges valóságát, teljes mértékben meg akarja fejteni annak társadalmi és pszichológiai determináltságát, akkor ugyanilyen buzgalommal tör ennek a valóságnak a határain túlra, a társadalom, a történelem, az ember, a világegyetem „legvégső” szubsztanciájához [с такой же силой устремляется за пределы этой реальности, — к "последним" сущностям общества, истории, человека, вселенной]. És hasonlónak válva ebben a romantikus vagy a szimbolista művészethez, nem korlátozódik arra, ami az érzéki tapasztalatunk vagy racionális gondolkodásunk számára felfogható. A nagy orosz klasszikusok (Gogol, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Leszkov) látómezejébe beletartozik a természetfeletti kategóriája is, és vele együtt a transzcendens valóságok megismerésének eredetét tekintve realizmus előtti formái is, mint amilyen a vallomás, vallásos-filozófiai utópiavagy a mítosz.¹⁰²

Ez a „magasabb szintű realizmus” érdekes módon kísértetiesen emlékeztet arra, amit néhány, kortárs irodalommal foglalkozó irodalomtudós a posztmodern „meghaladásának”, továbblépésnek, egyetlen lehetséges fejlődési irányának tart. A következő részben megvizsgálom ezt az „újrealizmusnak” vagy „posztrealizmusnak” nevezett irányzatot.

I. 6. 2. Újrealizmus mint kiút a posztmodernből?

Az újrealizmus (новый реализм) (nevezik „realizmus felettiségnak” [сверхреализм], posztrealizmusnak [постреализм], vagy N. Ivanova transzmetarealizmusnak [трансметареализм]) a posztmodern után egyfajta visszafordulás az emberközpontúsághoz, az élet értelmének kereséséhez.

K. Sztepanjan *A realizmus mint a posztmodern állapot végső állomása*¹⁰³ c. cikkében rámutat, hogy az irodalom viszonya a valósághoz már az írásbeliség kezdete óta (az első papiruszok, kövek, krónikák stb.) mindig is meglehetősen problematikus volt. Különösen az újkorban, a modern szubjektum megjelenésével kezdett bonyolódni, amikor egyre inkább az a gondolat érvényesült, hogy a „valóság”, mint olyan, korántsem állandó és változatlan, hanem mindenkinek megvan a saját valósága. Az irodalomban már a romantikával kezdett felerősödni a valóság válságának tendenciája: a személy, az individuum került előtérbe, az

¹⁰² Маркович В. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века. In: *Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения*. М. 1997. Т. 1. 243–244.

¹⁰³ Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. Знамя. 1992. № 9. 231–238.

objektív valóság kevésbé fontossá, sőt bizonyos esetekben nemlétezővé vált. Ezután folytatódott a valóság háttérbe szorulása a modernizmusban (nyugaton) és a szocialista realizmusban (az orosz irodalomban) is. Végül pedig eljött a posztmodern, amely azonban nem a „során következő” szakaszként pozícionálta magát, hanem az „utolsóként”. Sztepanjan szerint erről a pontról elmozdulás vagy fejlődés csak a realizmus felé való forduláson keresztül történhet, ez azonban egy másik realizmus kell, hogy legyen, amelyet „újrealizmusnak” [новый реализм] nevez :

És épp itt van az ideje, hogy felidézzük, hogy a középkorban realizmusnak azt a tanítást nevezték, amely elismeri a valóságot, vagyis az emberi észről függetlenül létező univerzálékát – a legmagasabb rendű szellemi lényegiséget, mely a létezés és az emberiség és az anyagi világ abszolút alapja.”¹⁰⁴

A Sztepanjan által elképzelt újrealizmust némi kritikával kell illetnünk. Az általa megfogalmazott „emberi észről függetlenül létező univerzálék” megjelenése az irodalomban egyszerűen elképzelhetetlen: egy ember által megalkotott szöveg mégis hogyan írhatna le az emberi elmétől független jelenségeket?

Sztepanjanhoz hasonló gondolatokat fogalmaz meg a posztmodern válságát tárgyaló *A posztmodern túllépése* c. cikkében Natalja Ivanova is. Véleményem szerint a kutató ellentmondásba kerül saját magával, amikor egyrészt azt állítja, hogy az irodalomban nincs fejlődés, egyik irányzat sem jobb vagy fejlettebb a másikinál, egyszerűen az új felváltja a régit, másrészt viszont az újrealizmust (amit ő transzmetarealizmusnak nevez) a posztmodern meghaladásának, minőségi ugrásnak tartja.¹⁰⁵

Az „újrealizmus” hívei szerint tehát létezik egy „harmadik út”, amely nem a posztmodern, nem is a realizmus, hanem a kettőnek valamiféle keveréke, valamiféle újfajta realizmus, amely magába foglalja a posztmodern tapasztalatait, felhasználja eszközeit, de ezzel egyidejűleg nyit valamiféle magasabb szellemi létező, univerzálé felé, és foglalkozik a végső kérdésekkel. Viszont nem lehet nem észrevenni, hogy ez az újrealizmus kísértetiesen hasonlít a Markovics által leírt „magasabb szintű realizmushoz”, azaz Gogol, Dosztojevszkij és Tolsztoj realizmusához, amely „ennek a valóságnak a határain túlra irányul” és amelybe

¹⁰⁴ I. m. 235.

¹⁰⁵ Иванова Н. Преодоление постмодернизма. *Знамя*. 1998. № 4. 193–205.

„beletartozik a természetfeletti kategóriája is, és vele együtt a transzcendens valóságok megismerésének eredetét tekintve realizmus előtti formái is, mint amilyen a vallomás, vallásos-filozófiai utópia, mítosz”¹⁰⁶. Ezek szerint a posztmodern fejlődési útja vajon újra a Dosztojevszkij és Tolsztoj realizmusa felé való nyitásban rejlene? Az újrealizmussal foglalkozó elméletírók nem adnak pontos felvilágosítást azzal kapcsolatban, miben különbözne a már ismert klasszikus realizmustól ez az irány.

E dolgozat érvelése szerint a posztmodern már eleve sok tekintetben rokonságot mutat a Dosztojevszkij-féle realizmussal, még ha maguk a posztmodern szerzők leggyakrabban ennek ellenkezőjét állítják is. (Ha Barthes és Foucault elméleteit követjük, egyetérthetünk abban, hogy a szerzőnek nincs kiemelt pozíciója egy mű értelmezésekor, hiszen az alkotó mindössze egy az olvasók közül). Úgy látom, hogy a posztmodern is foglalkozik a lét „végső kérdéseivel”, vallással, transzcendenciával stb., egyszerűen csak nem jelöl ki magának kiemelt nézőpontot. Mint ahogyan ezt tette a „magasabb értelemben vett realizmus” is. A különbség mindössze annyiban áll, hogy az arányok eltolódnak. Dosztojevszkij polifóniájában ott van a hangsúly, hogy mindegyik nézőpont ugyanúgy „igaz”, a posztmodern pedig arra összpontosít, hogy mindegyik ugyanúgy hamis, tükörkép, szimulákrum stb. Ám valójában a két megközelítés hasonló, csak mintha az egyik a színéről, a másik a fonákjáról szemlélné ugyanazt a tárgyat. Mindkét esetben a lényeg abban áll, hogy nem létezhet kiemelt nézőpont.

E kiemelt nézőpont szerepével kapcsolatban pedig megítélésem szerint az a fő kérdés, hogy van-e ilyen tapasztalata a valóságról a posztmodern követő időszaknak, és ha igen, az miben foglalható össze. Úgy gondolom, az, hogy legyen egy olyan kiemelt nézőpont vagy egy nézőpontrendszer, amelyet alapvetésként elfogadunk és amelyhez mindent viszonyítunk, valójában az ideológia keresésével fenyegető elvárás, amelyből újrealizmus helyett új szocialista realizmus lehet, csak más termelési viszonyokba (azaz a kapitalista gazdasági modellbe) ágyazva. Már a (kritikai) realizmus is ennek (az ipari forradalom nyomán kibontakozó) gazdasági-társadalmi modellnek a kritikáját fogalmazza meg. A posztmodern pedig a globális kapitalizmus kialakulásához köthető és valójában ugyancsak létezik egy erős társadalomkritikai vetülete. A szovjet hatalom összeomlásával a nagy utópiakísérletek hitele teljesen elvész. Másrészt pedig a posztmodern szerzők már tisztában vannak azzal (és

¹⁰⁶ Маркович И. м. 243–244.

műveikben sorra meg is jelenítik annak tapasztalatát), hogy az ember által létrehozott gazdasági rendszer túllép az emberen és annak perspektívája, hogy ez a rendszer alapjaiban megváltoztatható, megszűnik létezni.

I. 7. Kitekintés 2. A posztmodern tágabb kontextusai

A posztmodern irodalom és a természettudományok

A természettudományokban is lejátszódott egy ahhoz hasonló fordulat, amelyet az irodalomelméletben „posztmodern fordulatnak” szokás nevezni. Elsőre talán meglepőnek tűnhet a párhuzam, valójában azonban, úgy gondolom, nem érdemes a humán és reál tudományok közé éles határt húzni, hiszen hasonló folyamatok játszódtak le többé-kevésbé mindkettőben. A newtoni fizika törvényeinek általános érvényűségébe vetett hitet, a testek tulajdonságait és helyzetét egyértelmű, objektív tényezőként kezelő látásmódot felváltotta a relativitáselmélet (1915) és a kvantummechanika (1927), amelyek elsőként mutattak rá a fizikában arra, hogy nem létezik objektív, a megfigyelőtől független vizsgálat, és nem léteznek az addigi értelemben vett „tények”. Minden relatívvá, viszonylagossá válik. A megfigyelőt nem lehet többé különválasztva kezelni megfigyelése tárgyától. Nem sokkal ezek után szinte minden tudományterületen megjelent valamilyen elmélet vagy új nézőpont, amely felváltotta az addig uralkodó „nagy narratívákat”: többek között a matematikában Gödel első nemteljességi tétele, amely lényegében arra mutat rá, hogy minden formális, ellentmondásmentes elméletben megfogalmazható olyan állítás, amelynek igazságtartalma eldönthetetlen. Ebből pedig az következik, hogy a formális matematikai rendszerek nem alkalmasak annak eldöntésére, hogy bármilyen kijelentés igaz-e. Hasonló eredményre jutott a számítástechnika (Alan Turing), hasonlókból indult ki a pszichológia (tudat és tudattalan kettőssége, Gestalt), a nyelvészet (Saussure), illetve a filozófia (Nietzsche többek között a *Nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról*¹⁰⁷). Mindezekben közös, hogy valamiféle örök, megszüntethetetlen ellentmondást tartalmaznak, vagyis inkább az ellentmondás elkerülhetetlenségéről való tudást.

¹⁰⁷ Nietzsche F. *Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben*. Ford. Óvári Csaba. Attraktor. Gödöllő. 2012.

Kötötte-e már valaki ezeket össze az irodalommal? Többek között Betty Jean Craige amerikai irodalomtudós, aki *Irodalmi relativitás: esszé a 20. sz-i narratíváról* (*Literary relativity: an essay on twentieth-century narrative*) c. könyvét Saussure-re való hivatkozással kezdi: „the point of view determines the object”, azaz a nézőpont határozza meg a tárgyat¹⁰⁸. Saját álláspontját „monisztikusnak” nevezi, amellyel a „dualizmust” állítja szembe, az előbbin a megfigyelőt és a megfigyelés tárgyát egységként kezelő világlátást érti, az utóbbin a kettőt szétválasztót és külön kezelőt. A relativitás esztétikai következményeként mutatja be többek között Márquez és egyéb 20. századi írók munkáit. Heisenberg *A fizikus elgondolása a természetről*¹⁰⁹ című, a kvantumfizika alapműveként számon tartott írása szerint a részecske helyét és impulzusát nem tudhatjuk egyszerre, így az objektívan és teljes körűen leírható „valóság” mint olyan, nem létezik többé. Darwin materializmusát, a relativitás-elméletet, a kvantummechanikát, az egzisztencializmust, a strukturalizmust és posztstrukturalizmust is rokonítja, valamint Freud tudattalanról szóló értelmezését, sőt ide kapcsolja Nietzsche-t is, aki megítélése szerint metaforikusan ugyanezt a centralizálatlanságot fejezte ki az „Isten halott” állítással – amely a külső és belső világ, Föld és ég stb. elválaszthatatlanságára utal. Hangsúlyozza, hogy Einstein és Heisenberg voltak azok, aki végképp lerombolták a külvilág objektív megfigyelhetőségének illúzióját. Ezzel elkezdődött „az ember és a természet kapcsolati hálójának” tanulmányozása, amely szép lassan a humán tudományokba is átszűrődött, és az olyan, eredetileg diakrón irányzatok, mint a nyelvészet, az antropológia vagy a Gestalt pszichológia, átfordultak szinkrón rendszerek vizsgálatába. A történelem „antitörténelemmé” vált, azaz többé nem létezhetett az emberi értelmezés kontextusán kívül. Ez a folyamat elérte az irodalomtudományt is. A posztmodernre vonatkozó elméletek, a dekonstrukció, a hermeneutika, a recepcióesztétika mind-mind ennek leképeződései.

Ennél is érdekesebb azonban a disszertáció szempontjából Susan Strehle *Fikció a kvantum-univerzumban* című könyve¹¹⁰, amely éppen a realizmus és a posztmodern közti kapcsolatot tárgyalja a kvantummechanika eredményeinek felhasználásával. A kutató véleménye szerint az irodalomról szóló uralkodó értelmezésekkel az a fő baj, hogy azok szerint a fikció mindig vagy az élet realisztikus reprezentációjára törekszik, vagy magának a

¹⁰⁸ Craige B. *Literary relativity : an essay on twentieth-century narrative*. Bucknell University Press, Lewisburg. 1983. 14.

¹⁰⁹ Heisenberg W. *The Physicist's Conception of Nature*. Greenwood Press. London. 1970.

¹¹⁰ Strehle S. *Fiction in Quantum Universe*. University of North Carolina Press. Chapel Hill. 1992.

művészeti folyamatnak a nem-realisztikus leírására. Más szóval, vagy az emberi valóságra mint tárgyra fókuszál, vagy annak nyelvi és formális visszaadására, mindig *vagy-vagy*, és soha nem egyszerre a kettő. Ortega y Gasset metaforájára hivatkozik, amely szerint az irodalmi művek az olvasók figyelmét vagy az ablak mögötti kertre irányítják, vagy az ablaküvegre, amelyen keresztül a kert látszik:

Egy egyszerű optikai problémával állunk szemben. Ahhoz, hogy lássunk valamit, egy bizonyos irányba kell a fókuszálni. A kerítésre nézve úgy irányítjuk a szemeinket, hogy a fókusz áthatoljon az ablaküvegen... De akaratlagosan figyelmen kívül hagyhatjuk a kertet, fókuszunkat megállítva az ablaknál. Ekkor szem elől tévesztjük a kertet... A kertet látni és az ablaküveget látni két inkompatibilis művelet, amelyek kioltják egymást, mert különböző fókusz igényelnek. Hasonlóan, egy műalkotást is szem elől téveszthet az a néző, akit a (szereplők) változó sorsán kívül semmi más nem érdekel.... Az ábrázolt személy és az ábrázolás két teljesen különböző dolog; vagy az egyik érdekel bennünket, vagy a másik.¹¹¹

Ortega y Gasset e bináris logika mentén a 19. századi realista irodalmat az emberi valóságot ábrázoló, esztétikai elemeket alig tartalmazó irányzatnak tartja, a moderizmust pedig ezzel ellentétesen olyannak, amely az „emberi, nagyon is emberi” elemet egy az egyben eltünteti.

Strehle szerint ez az irodalmat kétféle típusra szétválasztó modell nagyon leegyszerűsítő és ezáltal értékes dimenzióktól fosztja meg az irodalmi művek értelmezési spektrumát. A posztmodern pusztán textualitás felőli értelmezésével sem ért egyet a kutató. Véleménye szerint ennek képviselői túlhangsúlyozzák a posztmodern antireferenciális oldalát, és azt állítják, a szövegnek nincs kapcsolata a külvilággal, olyan ólomüvegablakként festve le a posztmodernt, amelyen keresztül nem látunk semmit. Azt állítja, hogy a posztmodern irodalom legtöbb képviselője valójában egyszerre irányítja a figyelmet az ablakra és a kertre, mint ahogyan az emberi tapasztalás általánosságban is egyszerre objektív és szubjektív, egymástól elválaszthatatlan komponensein keresztül egységet alkotva. A posztmodern ezen képviselőit „aktualistáknak” (actualists)¹¹² nevezi, az „aktualizmus” terminust Heisenbergtől kölcsönözve, aki az atomok alatti szint működését ezzel a szóval írja le. „Aktualistának” tartja

¹¹¹ I. m. 1.

¹¹² Nem keverendő össze az „aktuális” szó magyar jelentésével, amelyet „időszerű” értelemben használunk.

nemcsak a posztmodern képviselőinek nagy részét, de bizonyos jóval a posztmodern előtti időkben alkotó szerzőket is:

A korai regényírók között (...) (Cervantes, Sterne, Fielding és Diderot) felfedezhetjük a kortárs aktualisták fontos elődeit, elsősorban azért tekinthetők annak, mert az ábrázolás problematikus természetére fókuszálnak. Az aktualistákhoz hasonlóan megkérdőjelezzik azt, hogy a szavakból alkotott narratívák tisztán és kiszámíthatóan tükrözik a valóságot, inkább váratlanoknak, részben a szubjektív tudat által formálnak tartják azt.¹¹³

Dolgozatom mellett érvel, hogy ide sorolhatók a 19. századi orosz realisták is, ezek közé az előfutárok közé, főként Dosztojevszkij és Puskin. Természetesen nem állítom, hogy ők egy az egyben aktualisták, de annak bizonyos ismérvei már rájuk is vonatkoztathatók, ezért is tekintem a megnevezett alkotók bizonyos műveit a Strehle által megjelölt kategóriába tartozónak és ezáltal közvetlen posztmodern-előzménynek. Dosztojevszkij sokkal inkább összpontosít a kertre, mint az ablakra, de azért itt-ott felsejlik az ablak is, például *A Karamazov testvérek* előszavában, ahol gyakran megy át a leírás önreflexióba, a narrátor játszik az olvasóval, miközben állandóan a saját szövegére reflektál. Az orosz realizmus más képviselőinél is megjelenik ez az a fajta önreferencialitás, például Puskin *Anyeginjére* is jellemző ez, és ezen kívül még egy posztmodern vonás (amely azonban már a romantika eszköztárának is rész volt): a töredékesség, a szöveg bizonyos részek szándékolt és jelölt kihagyásával mutat rá önnön textuális voltára.¹¹⁴

Dosztojevszkij regényeiben a szereplők hasonlóak a kvantum-világ részecskéihez – vagy a helyzetüket tudjuk, vagy azt, hogy kik ők. Állandó (ön)reflexióban, gondolkodásban, mozgásban vannak, provokálva mindenféle helyzet, eszme, vagy szereplő által. A szerző szélsőséges helyzeteket teremtve folyamatosan kísérletezik midezekkel. A szereplők viselkedése általában előre kiszámíthatatlan, gyakran cselekszenek váratlan dolgokat. Ezzel egyidejűleg azonban rendelkeznek valamilyen alap személyiségtapasztalással, amely ugyancsak részletes leírást kap, és maguk is gyakran reflektálnak saját személyiségükre. Sem a világban való helyük, sem megítélésük nem állandó, mint ahogyan az őket a világhoz vagy az élethez fűző viszony sem az.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ Mivel a disszertációm célja elsősorban nem a realista művek elemzése, hanem a posztmodern művek elemzése a realizmuson keresztül, ezt a témát nem fejtem ki részletesen.

Az emberi világra ugyanis ugyanaz a kozmikus bizonytalanság jellemző, mint amit a relativitás-elmélet vagy a kvantumfizika leír, azaz annak tapasztalata, hogy a jelenségeket nem tudjuk egyidejűleg több nézőpontból szemlélni, és emiatt a valóság egy része mindig hozzáférhetetlen számunkra. És ezt Dosztojevszkij már a maga idejében ösztönszerűen tudta. És nemcsak ő tudta, hanem más szerzők is, akik ugyanúgy rámutattak a kiismerhetőnek tűnő világ bizonytalan és paradox valódi természetére, arra, hogy az olyan fogalmak, mint „valóság”, „igazság”, vagy „emberi személyiség”, ahogy egyre behatóbban vizsgáljuk őket, mind több oldalról és helyzetben, egyre inkább kicsúsznak a megismerés biztos lehetőségei közül.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne létezne ezzel együtt valamiféle külső realitás vagy közös valóságtapasztalat, amely alatt a következőket értem: 1. A valóságnak egy olyan, közösen osztott fizikai síkja, amely közben a newtoni törvényeknek megfelelően működik. 2. Az emberi személyiség szintjén szubjektum, identitás: ennek folytonossága/változása önmaga számára is az énelbeszélésen keresztül tárul fel/teremtődik meg (ez később, a 20. század második felében a narratív pszichológia egyik alapvetése lesz¹¹⁵). 3. Társadalmi szinten pedig egy olyan társadalmi-gazdasági környezet(/modell), amelynek a szubjektum része és amelyre hatással van. A továbbiakban e három dolog együtteséről beszélek, amikor az irodalomnak referenciális vonatkozásaira utalok.

I. 8. Karnevál, polifónia és a posztmodern 2.

Irodalomelméleti megközelítés. Gadamer, Lyotard, Genette, Ihab Hassan

Papp Ágnes Klára *Hivatalos karnevál (A kortárs irodalmiság helyzete Mihail Bahtyin karneválfogalma felől nézve)* című tanulmányában a következők miatt tartja indokoltnak a karneválemélet és a posztmodern irodalomelmélet összekapcsolását:

Mielőtt maga a karnevál szűkebb értelme felé fordulnánk, és arra tennénk kísérletet, hogy ezt a fogalmat (...) tisztázzuk – arra keresvén a választ, hogy a huszadik század irodalmi tudata és intézményrendszere mennyiben örököse a karneváli kultúrának,

¹¹⁵ Lásd Gergen K. – Gergen M. A narratívumok és az én mint viszonyrendszer. Szerk. Thomka Beáta – László János. *Narratív pszichológia*. Narratívák 5. Kijarat Kiadó. Bp. 2001. 77–121.

egyáltalán, Bahtyin árnyalt kultúrafelfogása mennyiben visz közelebb bennünket ezen ellentmondások mélyebb, történeti kontextusba helyezett megértéséhez –, a karnevál fogalma mögött álló történetiségfelfogásra, a történetiség értelmezése mögött rejlő kultúrakoncepcióra, és az azt megalapozó nyelvfilozófiai eszmerendszerre kell rámutatnunk. Mert Bahtyin – a középkori nevetés-irodalomtól Dosztojevszkij dialogikus regényszerkezetének feltárásaig, a kronotoposz fogalmától a műfajelméletig ívelő – szerteágazó gondolatrendszerének rendkívüli koherenciáját épp az adja, hogy a nyelv és a nyelv változásának speciális felfogásán alapszik. Ebből a még korántsem tökéletesen kimerített elméletből olyan, a mű egységére és nyitottságára, a befogadás aktivitására vonatkozó elméleti következtetéseket von le Bahtyin, amelyek ezredfordulós, posztmodern irodalmi tapasztalatunk szempontjából is meggondolandók.¹¹⁶

Ez a fejezet azt hivatott megerősíteni, hogy a karnevalizáció, azaz a Bahtyin által leírt középkori nyugat-európai karnevál posztmodern természetű, ezúttal azonban a posztmodern irodalomelmélet fogalmain keresztül kísérlem ezt megfogni. Először is sorra veszem a karnevalizáció és a karneváli világnézet Bahtyin által leírt tulajdonságait, majd ezekben megpróbálom kimutatni a posztmodernnel való hasonlóságot, mindkét elmélet szoros nyelvbe való ágyazottságát szem előtt tartva.

Bahtyin elméleteinek fontossága a posztmodern szempontjából megkérdőjelezhetetlen, hiszen részben ezek szolgáltak már a posztstrukturalizmus alapjául is. A posztstrukturalizmus és a posztmodern összefüggéséről már megemlékeztünk, tekintsük most egy újabb aspektusból:

A strukturalizmushoz hasonlóan, a francia posztstrukturalizmusra is hatottak az oroszok, de míg a strukturális költészet nagyban támaszkodott az analitikus apparátusra és az orosz formalista iskola módszertani elveire, addig a posztstrukturalisták a „posztformalista” Bahtyinnal éreztek rokonságot: a bahtyini dialógussal, polifóniával, karnevállal, melyek összemérhetőek olyan kulcsfontosságú posztstrukturalista fogalmakkal, mint amilyen a „különbség”, „decentralizáció”, „kialakulás”, „sokféleség” és „polilógus”; Julia Kristeva már a 60-as évek végétől kezdődően górcső alá vette ezeket a fogalmakat (...) és először ajánlotta a ma már széles körben használt intertextus terminust.¹¹⁷

¹¹⁶ Papp Ágnes Klára. Hivatalos karnevál (A kortárs irodalmiság helyzete Mihail Bahtyin karneválfogalma felől nézve). In: uő. *Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról*. Napkút Kiadó. Bp. 2008. 51.

¹¹⁷ Косиков Г. *Французское литературоведение 60–70 гг.: От структурализма к постструктурализму, проблемы методологии*. Диссертация. 1998. 4.

Bahtyin értelmezésében a karnevál olyan rituálé, amely a hierarchikus világnézet lerombolásán és a bináris oppozíciók tagadásán alapszik. „A karnevál fő eseményének a karneváli király bohóckodó megkoronázása és azt követő leleplezése számít”¹¹⁸, úgy mint „megkoronázás – leleplezés: kettős arcú ambivalens szertartás”¹¹⁹: „A megkoronázás mögött már a kezdetektől felsejlik a leleplezés. És ilyen az összes karneváli szimbólum: mindig magukban foglalják a tagadás perspektíváját (halál) vagy vice versa. A születés magában hordozza a halált, a halál – az új születést.”¹²⁰ Itt hangsúlyoznom kell, hogy karnevál alatt nem az empirikusan tapasztalható középkori karnevált értjük, hanem annak bahtyini recepcióját. Bahtyin saját tapasztalati és világnézeti prizmáján keresztül szemléli a karnevál-jelenséget.

A karnevál egyik fontos jellemzője az ún. „fordított logika”, a fent és lent, elől és hátul folyamatos felcserélése, illetve jellemzőek rá a paródia, lefokozás, profanizmus különböző fajtái is. Bahtyin ezzel együtt hangsúlyozza azt is, hogy a karneváli paródia távol esik az új idők teljes mértékben tagadásra épülő paródiáitól: a tagadással egy időben a karneváli paródia ugyanis egyszerre megújít és újjáteremt. A posztmodern szövegekben is valami ehhez hasonló megy végbe, amikor klasszikusokat használnak fel – egyszerre tagadják és ezzel párhuzamosan újjáteremtik őket.

Bahtyin a karnevalizált művek fontos tulajdonságának tartja a fikció és szimbólumok természetes összekapcsolását a „durva nyomortanya-naturalizmussal”: „az igazság kalandjai a földön a nagy utakon, a nyilvánosházakban, a tolvajtanyákon, a kiskocsmákban, a piactereken, a börtönökben, a titkos kultuszok erotikus orgiáin stb. mennek végbe. Az eszme nem retten meg sem a nyomortanyáktól, sem az élet semmiféle mocskától”.¹²¹ A posztmodernben általában nehéz a művekben központi gondolatot találni, az igazság értelmezése pedig meglehetősen homályos ezekben a szövegekben. Viszont nagyon gyakori, hogy a szabad fikció keveredik a nyomortanya-naturalizmussal (például Szorokin *Hóvihar*

¹¹⁸ Az eredeti szöveg: Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М. 1972. „Ведущим карнавальным действием является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля». I. m. 210.

¹¹⁹ Az eredeti szöveg: „увенчание-развенчание – двуединый амбивалентный обряд”. I. m. 211.

¹²⁰ Az eredeti szöveg: „Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание. И таковы все карнавные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть – новым рождением». I. m. 211.

¹²¹ Az eredeti szöveg: „Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях, и воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Идея здесь не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи”. Бахтин М. I. m. 67.

című könyvében folyamatosan keverednek a mesés elemek és a rettenetes jelenetek). Erről a későbbiekben részletesebben lesz még szó a *Dostoevsky-trip* c. dráma elemzésekor.

Érdemes itt megemlíteni azt is, hogy Szorokin a *Kékháj* c. könyve előszavában éppen Francois Rabelais-t és Friedrich Nietzschét idézi. Rabelais művei szolgálnak Bahtyin karneváleméletének alapjául, Nietzschét pedig, mint köztudott, ugyancsak a posztmodern egyik előfutáraként emlegetik. Arthur Kroker így határozta meg: „egyszerre határa és lehetősége a posztmodern állapotnak”.¹²² Többek között Deleuze, Foucault és Lyotard is hivatkozik rá. Nietzsche elutasít minden metafizikai koncepciót: „Elérkeztünk az értéktelenség érzéséhez, amikor megértettük, hogy a létezés össz-karaktere nem interpretálható sem a »cél« fogalmával, sem az »egység« fogalmával, sem pedig az »igazság« fogalmával.”¹²³ Ezen a filozófus alapulnak az olyan nézetei, mint a „minden értékek átértékelése”, „Isten halott” vagy az „örök visszatérés” gondolata, az utóbbi ugyancsak kapcsolatba hozható Bahtyin előző oldalán említett „halál-újraszülés” örök változásának leírásával.

A karneváli művek jellemzője a különböző műfajok széles körű használata: novella, levél, szónoki beszéd, szimpóziumok stb.: „Az alműfajok különböző súlycsoportokban jelennek meg, vagyis a parodisztikusság és tárgyilagosság különböző szintjeivel. Az ilyen betoldások a mű egész szövetébe csak fokozzák a stílusok és tónusok sokszínűségét”.¹²⁴ Ez közel áll a posztmodern intertextualitás-fogalomhoz, pontosabban a Genette által leírt hipertextushoz.¹²⁵

Még egy különösen fontos tulajdonsága a karneváli műveknek az „aktuális publicisztikusság” (злободневная публицистичность). Mindez az ókori újságírás formája volt, amely erősen kapcsolódik a „nap híreihez”. Köthető a posztmodernhez egyrészt abból a szempontból, hogy az közeledik a tömegkultúrához, gyakran apellál a különböző eseményekre, melyekről a média beszámol. Másfelől pedig nemcsak a tömegkultúra elemeit, hanem a tudomány és filozófia eredményeit, művészeti trendeket stb. – azaz a magaskultúra elemeit is beemelik a posztmodern szövegek. Ez mind megtalálható a karneváli művekben

¹²² Цурина И. Социально-политический контекст философии постмодернизма. ИНИОН РАН. М. 1994. 8.

¹²³ Nietzsche F. *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó. Budapest. 2002. 9.

¹²⁴ „Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разной степенью пародийности и объектности. Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многогтонность”. Бахтин М. I. m. 68.

¹²⁵ Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press. 1997.

is.¹²⁶ A menipposzi szatíra ugyanúgy a magas és tömegkultúra „keveréke”, mint a posztmodern.

A karnevált össze lehet kötni Gadamer olyan fogalmaival, mint pl. a „játék” vagy az „ünnep”. A „játék” olyan közös tevékenységet jelent, amelyben mindenki részt vesz.

A játékmozgásnak ez a meghatározása egyben azt jelenti, hogy a játék mindig együttjátszást igényel. Ez alól még a néző sem tudja kivonni magát, aki a labdával játszó gyereket figyeli. Amikor valóban „együtt mozog”, akkor ez nem más, mint a participáció, a belső részvétel ebben az ismétlődő mozgásban. A játék magasabb formáinál ez nagyon személetes: elég, ha egyszer a televízióban megnézzük például egy teniszmérkőzés közönségét! Valósággal kificamodnak a nyakak. Senki sem tudja megállni, hogy együttjátsszon.¹²⁷

Ezen kívül a karnevalizáció az „ünnep” fogalommal is összefügg:

Az ünnep tapasztalatához elválaszthatatlanul hozzátartozik, hogy nem tűri az emberek elszigetelődését egymástól. Az ünnep közösség, s magát a közösséget ábrázolja, mutatja meg annak tökéletes formájában. Az ünnep mindig mindenki számára van.¹²⁸

Ezek a leírások erősen kötődnek a bahtyini karnevál következő aspektusaihoz: a karnevál nem tesz különbséget résztvevő és néző között; a karnevál ideje alatt nem létezik a karneválin túli másik élet; a karneválnak nincsenek térbeli határai; a karnevál alatt a karneváli szabadság törvényei szerint kell élni.

A posztmodern irodalomelméletben és irodalmi elemzésekben a polifóniára és a dialogizmusra ugyan találhatunk utalásokat, a karnevalizáció mint téma viszont sokkal ritkábban merül fel. A már említett Brain McHale- és Lipoveckij-szövegeken túl Ihab Hassan

¹²⁶ Lásd részletesen Bahtyin lukianoszi szatíra leírásában: „Они полны открытой и скрытой полемики с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности, полны образов современных или недавно умерших деятелей, властителей дум во всех сферах общественной и идеологической жизни (под своими именами или зашифрованно), полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т. п.”. Бахтин М. И. м. 69.

¹²⁷ Gadamer H.-G. *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczki János, Orosz magdolna, Poprády Judit, Schein Gábor, Tallár Ferenc. T-Twins Kiadó. Budapest. 1994. 40.

¹²⁸ I. m. 62.

amerikai irodalomtudós is utal munkáiban a posztmodern és a karnevalizáció kapcsolatára. A *Még egyszer. Posztmodern* c. tanulmányában listázza a posztmodern jellemzőit, megjegyezve, hogy a posztmodern fogalmának még nem született pontos meghatározása. Jellemzői között megemlíti a „karnevalizáltságot”, amely alatt az események és dolgok „vidám relativitását (viszonylagosságát)”, „perspektivizmust”, „az élet őrült forgatagában” való részvételt, „a nevetés immanenciáját” érti. Ehhez szorosan kapcsolódik a „játékban való részvétel”.¹²⁹

Lyotard a már említett *A posztmodern állapot* c. művében a jelenről való elképzelést legitimáló és totalitarizáló „nagy metanarratívákba” vetett hittel való leszámolásról ír, amely megnyithatja a kaput modernizmusra jellemző hierarchikus világnézeten való túllépés felé.¹³⁰ Ezt a karnevál azon aspektusával lehet összefüggésbe hozni, amely szerint az a hierarchia minden formáját elutasítja: minden hierarchikus kapcsolatot, privilégiumot, normát és tiltást eltöröl.¹³¹

Mindezekből következik, hogy a bahtyini értelemben vett karnevál bizonyos aspektusai nagyon közel állnak a posztmodern világfelfogáshoz. Mint láhattuk, számos kortárs posztmodern irodalomelméleti fogalomhoz köthető a karnevál (vö. Lyotardnál „metanarratívák vége”, Gadamer-nél „játék” és „ünnep”, Genette „transzexualitása” stb.). Végeredményben elmondhatjuk, hogy a posztmodernnek vannak a karnevalizációhoz egyértelműen kapcsolódó aspektusai. C. Hallam amerikai irodalomtudós szerint pedig Bahtyin egyenesen előre látta a irodalom fejlődésének irányát, amikor azt állította, hogy a regény műfaja minden létező stílust, technikát és formát magában foglal, mindeközben megőrizve identitását:

Bahtyin észreveszi, hogy a regény jellemzően elnyeli az előzetesen létező formákat, stílusokat, és technikákat, miközben megőrzi saját identitását. Így a regényt mint műfajt leírva Bahtyin véletlenül, de egyben látnoki módon felvázolja a posztmodern irodalom irányát.¹³²

¹²⁹ Дианова В. *Постмодернистская философия искусства: Истоки и современность*. Петрополис. СПб. 1999. 191–211.

¹³⁰ Лиотар Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*. Издательство "АЛЕТЕЙЯ". СПб. 1998. 94.

¹³¹ Az eredeti szöveg: „В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов”. Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Худож. лит. М. 1990. 10.

¹³² Hallam C. Notes on Bakhtin and Postmodernism. *Диалог. Карнавал. Хронотон*. 2000. № 1. 38–44.

II. MŰÉRTTELMEZŐ FEJEZETEK

II. 1. Bevezetés. Vlagyimir Szorokin

V. Szorokin 1977-ben a moszkvai Olaj- és Gázipari Főiskolán diplomázott mérnökként, közben grafikusként is dolgozott (könyveket illusztrált). Már a hetvenes évek elején jelentek meg versei is az Olajipari lapokban. Szorokin sokoldalú művész lévén grafikusként és festőként is tevékenykedett, illetve aktívan részt vett a moszkvai underground életben. A hetvenes években a szoc-art nevű mozgalom tagja volt. 1985-ben külföldön elsőként egy párizsi orosz nyelvű folyóirat közölte műveit. Bár már a 80-as évektől kezdve foglalkozott írással, prózai művei 1992-ig csak Nyugat-Európában jelenhettek meg, Oroszországban nem. Regényei keletkezési sorrendben a következők: az 1979–83-as *Norma* (Норма), az 1983-as *Sor* (Очередь), az 1982–84-es *Marina harmincadik szerelme* (Тридцатая любовь Марины), az 1985–89-es *Roman* (Роман), az 1991-es *A Négyek szívei* (Сердца четырех), majd az 1989-es *Kékháj* (Голубое сая), illetve a 2002–2005 között létrejött, trilógiaként számon tartott *Jég* (Лед), *Bro útja* (Путь Бро) és a 23000. Ezután következett az új hangon megszólaló *Az opricsnyik egy napja* (День опричника) 2006-ból, legutóbbi regényei pedig a *Tellúria* (Теллурия) és a *Manaraga* (Манарага) 2013-ból és 2017-ből, amelyekben már nemcsak Oroszország, hanem Európa számára is disztópikus jövőt fest.

Szorokin azok közé a mai orosz írók közé tartozik, akiknek írásai a legszélsőségesebb reakciókat váltják ki az olvasókból és a kritikusokból. 1992-ben az egyik legrangosabb orosz irodalmi díjra, a Booker-díjra jelöltek döntőjébe jutott az akkor még kéziratban lévő regényével, *A négyek szívével*. Ugyanakkor a konzervatívabb szemléletű olvasókból erős ellenállást váltottak ki művei: Moszkvában létrehoztak egy csoportot, amely azzal foglalkozik, hogy Szorokin műveit megsemmisítés céljából visszavásárolják; egy szélsőségesen konzervatív csoport 2002-ben máglyát rakott a könyveiből, az Oroszországi Írók Szövetsége pedig pornográfia vádjával perbe fogta.¹³³

Műveinek botrányos fogadtatása miatt megakadt a *Rosenthal gyermekei* című opera készítése is, amelynek librettóját írta. Egy orosz napilap által végzett közvéleménykutatásában pedig *Kékháj* című könyve szerezte meg a harmadik helyet a felnőttekre nézve legkárosabb könyvek kategóriájában, a *Mein Kampf* és *A tőke* után.

¹³³ Goretity J. *Töredékesség és teljességigény*. Palatinus. Bp. 2005. 248.

Szorokint szoc-art művésznek és a konceptualizmushoz tartozónak is szokás tartani. Műveinek már említett közös jellemzője, hogy egy ismert séma megnyugtató (és általában hosszas) ábrázolása után sokkoló, abszurd fordulat következik be „és valami kegyetlen, véres, visszataszító, az ember test-fiziológiai folyamatainak trágárságokká degradált kifejeződése kerül az adott mű középpontjába”.¹³⁴ Írásaiban gyakran fellelhető a klasszikus (leggyakrabban a 19. századi orosz) irodalom különböző módokon történő kifordítása, amelyet Hetényi Zsuzsa paródiának nevez: „A politikailag magát vájtfulúnak tartó örül, mert okosnak érezheti magát, amikor felismeri a totális diktatúra, a világuralomra törés paradigmáit ebben a testvériségben. Aki kicsit felsőbb osztályba lépett az irodalomban, az élvezi mindennek a paródiaolvasatát.”¹³⁵ Dolgozatom ezt követő fejezeteiben Szorokin bizonyos műveinek a 19. századi orosz realista regényekhez való viszonyát úgy kísérem meg feltárni, hogy részletesen megvizsgálom, milyen szinteken lelhetők fel bennük 19. századi realista művek, illetve miben áll az író hozzájuk való viszonyulása.

A Szorokin írásait általánosan jellemző kettős visszhangot, ha így fogalmazunk, a „hagyományos” és a „posztmodern” irodalomszemlélet mentén is értékelhetjük: a „hagyományos” kritika kifejezetten negatívan viszonyult műveihez,¹³⁶ a „posztmodern” kritika pedig védelmébe vette, Goretity József szerint ürügyül használva műveit arra, hogy divatos elméletíróikat újra és újra megidézve az irodalom mibenlétéről mindenkit kioktasson.¹³⁷ Dolgozatomban ezek közül egyik irány mellett sem foglalkozok állást, egy

¹³⁴ Goretity J. I. m. 250.

¹³⁵ Hetényi Zs. Szorokin és az orosz posztmodern vége: A giccs. *Holmi*. 4/2009. 564.

¹³⁶ Lásd pl. Kiss I. Bálvány és botránykő – Vlagyimír Szorokin 50 éves. *Magyar Narancs*. XVII/37, vagy többek között Andrej Vasziljevskij teljes mértékben negatív kritikája: „Сердца четырех” – скучная книга. Бывают хорошие скучные книги. “Сердца четырех” – плохая скучная книга”. Василевский А. Вот что думаю о Сорокине. *Литературная Газета*. 1994. III.16. http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/sorok.html. Letöltve: 2018. 09. 13.

¹³⁷ Goretity J. I. m. 248–249., hivatkozik itt az említett *Lityerturnaja Gazeta* folyóiratszám *Orosz szímlákrum* c. cikkére Vjacseszlav Kuricintól. További posztmodern szemlélet felőli elemzések a Szorokin műveiről: Андреева Н. Проза В. Сорокина 1980-х годов: Концептуалистский проект и художественная практика (диссертация) СПб. 2012., Андреева Н. – Биберган Е. Игры и тексты Владимира Сорокина. Петрополис. СПб. 2012., Аннинский Л. Песнь пепси в утробе поколения, которое смеясь рассталось со своим будущим. *Свободная мысль*. 2000. № 4. 125-134., Богданова О. Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина. In: *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 - 90-е годы XX века – начало XXI века)*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2004., Богданова О. *Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин: учеб.-метод. пособие*. Филол. ф-т. СПбГУ. СПб. 2005., Богуславская О. *Постмодернистский роман: Принципы литературоведческой интерпретации: «Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липскерова*. Диссертация. М. 2001., Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века. *Литературная газета*. 1995. 1 февраля. № 5., Вайль П. – Генис А. *Поэзия банальности и поэтика непонятного (О прозе В. Сорокина)*. Звезда. 1994. № 4., Гройс Б. *Русский роман как серийный убийца*. Новое литературное обозрение. 1997. №27, Ковалев М. *Пустые слова? Функция ненормативной лексики*

harmadik értelmezési utat választok, amelyhez azonban segítségül hívom a posztmodern és klasszikus elméleteket is.

II. 2. A *Dostoevsky-trip* Dosztojevszkij *A félkegyelmű* c. regényének tükrében

A „hagyományos” és „posztmodern” értelmezések mellett elsőként szeretném most új (köztes) perspektívából, Dosztojevszkijen és a Dosztojevszkij-szakirodalmon keresztül értelmezni Szorokin *Dostoevsky-trip* című drámáját, mely aspektus felvetése magától értetődőnek tűnik ugyan, mégsem született eddig ilyen szempontú átfogó interpretáció¹³⁸, maximum egy-egy ponton kapcsolják össze Szorokint az irodalmárok a Dosztojevszkij-szakirodalommal (gondolhatunk például a *Kékháj* c. Szorokin-regény elemzésénél Bahtyin polifóniájára tett utalásokra¹³⁹ vagy a dosztojevszkiji „energetikus káosz” egybevetésére a szorokini káosszal).¹⁴⁰

Szorokin *Dostoevsky-trip* című drámája egy olyan fiktív világban játszódik, amelyben az irodalmi alkotások drog formájában kaphatók, így kábítószeres használata segítségével az emberek különböző irodalmi művek terébe kerülhetnek bele. A szereplők ez esetben Dosztojevszkijt választják és *A félkegyelmű* regényvilágába „zuhanak”.

Bár a műnek tagadhatatlanul vannak posztmodern vonásai is, szükségét érzem egy Dosztojevszkij felőli interpretációnak, mivel, bár a posztmodern értelmezés alapvetően azt vonja maga után, hogy a Szorokin-mű Dosztojevszkijt dekonstruálja (például Viktor Jerofejev

в романе В. Сорокина «Голубое сало». Новое литературное обозрение 2013 № 119., Кукулин И. Техногенная матка истории (Заметки о происхождении ключевого образа в фильме А. Зельдовича и В. Сорокина «Мишень»). Новое литературное обозрение 2013. № 119., Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация. Новое литературное обозрение. 2013. № 120., Поздняков К. Гипертекстуальная природа прозы Владимира Сорокина. Диссертация. Самара. 2003., Марусенков М. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд. "Алетейя". СПб. 2012., Пуханов В. Роман «Роман» Владимира Сорокина. *Русская мысль* = *La pensee russe*. Париж, 1995. № 4068., Пуханов В. *История отношений с романом «Роман» Владимира Сорокина*. Grani. Frankfurt am M., 1995. Г. 50. № 177., Шапир М. *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм*. Philologica. 1995. т. 2. № 3/4, Шаталов А. Владимир Сорокин в поисках утраченного времени. *Дружба народов*. 1999. № 10., Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие*. Изд. 2-е. испр. Флинта-Наука. М. 2000., Соколов Б. *Моя книга о Владимире Сорокине*. АИРО-XXI. М. 2005.

¹³⁸ А szakirodalom kevésbé foglalkozik ezzel a drámával, mint Szorokin más műveivel, így a dráma elemzésekor az általános Szorokin-szakirodalomra és más művek elemzésére is támaszkodom.

¹³⁹ Itt azonban nincs konkrét utalás Dosztojevszkijre a bahtyini polifóniával kapcsolatban. Лейдерман Н. – Липовецкий М. Современная русская литература. Книга 3. УРСС. М. 2001. 61.

¹⁴⁰ Пригов Д. А им казалось: В Москву! В Москву!: О прозе Сорокина. In: *Сорокин В. Сборник рассказов*. Русслит. 1992. (<http://www.niv.ru/doc/poetics/rus-postmodern-literature/077.htm>)

már említett esszéjének alapján, amely szerint a posztmodern orosz irodalom kikezdi az orosz kultúra örök kérdéseit, a moralitását, a remény filozófiáját és az absztrakt humanizmust¹⁴¹, vagy Szorokinra vonatkozóan lásd pl. a posztmodern szemléletű elemzést a káoszban való újrakeletkezésről és a régi megsemmisüléséről Szorokin műveiben¹⁴² vagy a szimbolikus rend despotaként való megjelenéséről Szorokina Szorokin *Diszmorfómia* c. művéről szóló elemzésében¹⁴³), hipotézisem szerint nem a „dekonstruálja vagy nem dekonstruálja”, „elutasítja vagy nem utasítja el” kettősségek mentén keresendő a Szorokin- és Dosztojevszkij- mű viszonya.

Azt az állítást, hogy e kérdés túlmutat a megidézett fogalmakon, és valójában az egész megjelölt problémakör lényegesen összetettebb, alátámasztja néhány posztmodern értelmezés is, például Lipoveckij tollából. A szerző szerint úgy tűnik, mintha egy Szorokin-mű teljes mértékben ellentmondana a hagyományos harmóniáról való elképzelésnek, paradox módon mégis kifejezi azt.¹⁴⁴ Illetve, részben alátámasztja még ezt az állítást Szorokina azon értelmezése, amely szerint Szorokin szörnyű helyzeteivel mindig a kollektív tudatalatti valamely elemére irányítja a figyelmet, amely aktus valójában a rettegés és elszörnyedés segélykérő sikolya.¹⁴⁵

A „hagyományos”¹⁴⁶ értelmezések a „mondanivalót”, az „erkölcsi értékeket”, az „eszmet” (és ezek elutasítását vagy el nem utasítását) állítják a középpontba, a „posztmodern” értelmezések pedig a posztmodern irodalomtudomány vagy a pszichoanalízis fogalmait (pl. dekonstrukció, vágygépezet, kasztrációs komplexus, tudattalan)¹⁴⁷. Azonban mindkét típusú értelmezésben közös az, hogy kevésbé foglalkoznak a poétikai szempontokkal, vagy ha foglalkoznak is, nem helyezik egymás mellé Szorokin és Dosztojevszkij poétikáját; ezek összevetése pedig egy irodalmi elemzés során mérvadóbb, mint pusztán annak a bemutatása, hogy a tematizáció szintjén hogyan viszonyulnak egymáshoz a szövegek.

A kérdés tehát, amelyet szeretnék felvetni, a következő: hogyan tudja újraértelmezni Szorokin Dosztojevszkijt, illetve ugyanez általánosabban, kitágítva: hogyan jelenik meg egy

¹⁴¹ Jerofejev V. I. m.

¹⁴² Лейдерман Н. –Липовецкий М. I. m. 54–61.

¹⁴³ Скоропанова И. I. m. 407–410.

¹⁴⁴ Лейдерман Н. –Липовецкий М. I. m. 59.

¹⁴⁵ Скоропанова И. I. m. 282.

¹⁴⁶ A „hagyományos” irodalomszemléleten itt a „szépség”, „esztétikum”, „eszme”, „mondanivaló” stb. fogalmakat központba állító, amodern irodalomból gyökerező személetet értem.

¹⁴⁷ Скоропанова И. I. m. 260–278., 407–410.

kortárs, drogos „utazásról” szóló drámában ez a – látszólag szinte minden szempontból annak ellenpontját képviselő – eszme- és értékorientált nagyregény? Melyek azok a *közös* pontok, eszközök, amelyek mentén Szorokin elindul, és segítségükkel beilleszkedik a *dosztojevszkiji* hagyományba; illetve mekkora részben írja azt felül? Mit adhat hozzá Szorokin Dosztojevszkij értelmezéséhez?

Vizsgálódásom során a Dosztojevszkij-szakirodalomból jól ismert négy témakörrel szeretnék főként foglalkozni. Úgy vélem, a botrány, a menippea és a karnevalizáció, a pillanat és teljesség relációja, valamint a kettős hőstipológia probléma vizsgálata vihet legközelebb a feltett kérdések megválaszolásához.

II. 2. 1. Botrány

Első hipotézisem szerint mindaz, ami botrányként *A félkegyelműben* megjelenik, Szorokin *Dostoevsky-trip*jében is jelen van, és ott Dosztojevszkijt átértelmezve ugyan, de nem felülírva valósul meg.

II. 2. 2. A botrány megvalósulása

A *Dostoevsky-trip* botrányainak értelmezéséhez először is részletesen meg kell vizsgálnunk *A félkegyelműben* a Nasztaszja Filippova estélyén zajló jelenetet.

A regény egyik legfeszültebb, provokációval és kiélezett pillanatokkal teli részlete tehát ez a Nasztaszja Filippovna születésnapjára estélyén lejátszódó jelenet, melyet a továbbiakban a *botrány* fogalmának, közelebbről Peeter Torop botrányértelmezésének fényében vizsgálom¹⁴⁸ és ezt összekapcsolom Bahtyin karnevalizációelméletével.¹⁴⁹ Ugyan maga Torop is összeköti a *botrányt* a bahtyini karnevalizációértelmezéssel, elemzése nem foglalkozik részletesen a Nasztaszja Filippovna születésnapján játszódó jelenettel, melyben talán lerőteljesebben kapcsolódnak össze e két jelentésalakzat jellemző elemei, amelyek *Dostoevsky-trip* magját is adják. Ezért úgy gondolom, a további elemzéshez szükség van ennek részletesebb feltárására.

¹⁴⁸ Тороп П. Достоевский, Бахтин и семиотика скандала.. Европа. Париж, М. 2008. 185–208.

¹⁴⁹ Bahtyin M. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Gond-Cura-Osiris. Bp. 2001. 128–224.

II. 2.3. A botrányról szóló szakirodalom rövid áttekintése.

A kommunikáció, a kultúra robbanása és a botrány

Peeter Torop összekapcsolja Jakobson a kommunikáció folyamatáról szóló elméletét Lotman koncepciójával a kultúra robbanásáról, és ezek segítségével újradefiniálja a botrány fogalmát.

Jakobson kommunikációelmélete, amelyet felhasznál, megkülönböztet külső és belső kommunikációt: „Ha valaki a nyelvről mint kommunikációs eszközről beszél, tudnia kell, hogy elsődleges szerepe ugyan az interperszonális kommunikáció, amely összeköti a teret, de mellette mindig ott van egy ugyanolyan fontos funkció – az intraperszonális kommunikáció. Az interperszonális kommunikáció összekapcsolja a teret, az intraperszonális kommunikáció viszont az idő áthidalása fő eszközének tűnik.”¹⁵⁰ Pszichológiai szempontból a kommunikáció és az autokommunikáció (azaz az önmagunkon belüli, önmagukkal való kommunikálás) mechanizmusai, illetve a másokkal és önmagunkkal folytatott dialógus sok mindenben megegyeznek.

Lotmannak a kultúra robbanásával kapcsolatos koncepciója szerint pedig e robbanásnak két fontos momentuma van: maga a (ki)robbanás, illetve a robbanás vége. A robbanás magával hozza az informativitás hirtelen növekedését is, azaz az előre megjósolhatatlan új útra lépést.¹⁵¹ A robbanás lezárásának momentuma ellentétes végpontja a folyamatnak. A történetiség szférájában ez nemcsak a fejlődés kiindulópontja, de az önfelismerés helye is: „A múlt új életre kel, visszatükröződve a megfigyelő elképzelésében”¹⁵²: „a robbanás egymástól idegen nyelvek összeütközése. (...) Keletkezik egy robbanási tér – előre megjósolhatatlan lehetőségek csokra”.¹⁵³

Torop botrány-koncepciója tehát Jakobson és Lotman elméletét ötvözve a botrányt mint az önfelismerés helyét és mint fejlődés-kiindulópontot jellemzi, melynek két fontos fázisa a kirobbanás, illetve a robbanás vége; illetve mindezt intraperszonális (azaz személyen belüli) dimenzióval is felruházza.

¹⁵⁰Jakobson R. *Communication and Society. Selected Writings. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology. 1972–1982.* Ed. By Stephen Rudy. Mouton Publisher. Berlin, New York, Amsterdam. 1985. 98.

¹⁵¹Лотман Ю. Культура и взрыв. *Семіосфе. Искусство.* СПб. 2000.

¹⁵²Lotman J. I. m. 22–23.

¹⁵³Тороп П. I. m. 118.

Ahogy a *kultúra robbanásának* lotmani koncepciója Toropnál összekapcsolódik a *botrány* fogalmával, a *botrány* több lesz annál, mint „olyan eset vagy történés, amely nagy visszhangot vált ki, és szégyenteljes a résztvevők számára”, vagy mint „vita vagy veszekedés, melyet kiáltások, zaj, dulakodás kísérnek (vö.: hagyományos botrány-értelmezések: *botrány*-szócikk magyarázatok lexikonból)”¹⁵⁴ – megjelenik egy ezekhez képest teljesen új szegmens, amely új fejlődés-kiindulópontot, önfelismerést, reflexiót, lehetőségeket jelent.

Torop értelmezésével életbe lép az új interpretáció, amely szerint a *botrány*nak tehát nem csak múltja (oka, előzménye) és jelene (maga a botrány lejátsszódása), hanem jövője is van – nem egyszerűen elcsitul vagy elcsendesedik, hanem folytatódik, új tartalmat nyerve. A *botrány* lehetőséget ad, sőt kötelez az addigi nézőpont, (meg)szokás vagy akár világnézet drasztikus megváltoztatására. A *botrány* által valami lelepleződik, kiderül, átértékelődik; a *botrány* rámutat arra, ami, bár (hosszú időn keresztül) működőnek tűnt, de valójában nem az; valaki/valami nem olyan, mint amilyennek hitték, vagy amilyennek lennie kellene.

A *botrány* azt jelenti a közösség vagy az egyén számára, mint a *robbanás* a kultúra számára: míg a *kultúra robbanása* a tudományos, a társadalmi vagy egyéb kulturális kérdésekhez való hozzáállás újraértékelését jelentheti, a *botrány* a társadalmon vagy akár az egyénen belüli viszonyok, a hierarchia, az értékek, a szokások hirtelen megváltozását. A *botrány* végpontja döntésszituáció: mit tudunk kezdeni a megváltozott viszonyokkal, értékekkel vagy akár világgrenddel?

Vizsgáljuk meg, hogyan jelenik meg a *botrány* a Nasztaszja Filippovna estélyén játszó jelenetben.

II. 2. 4. Botrányok sora *A Félkegyelműben*

Nasztaszja Filippovna estélyének több olyan eleme is van, amely beleillik a botrány-koncepcióba, elsőként említeném Miskin herceg hivatlan megjelenését az estélyen. Ő maga is vegyes érzelmekkel indul el: „legfeljebb nem fogadnak – gondolta –, és valami rosszat gondolnak rólam”¹⁵⁵), és valóban kissé botrányos is a megjelenése („érkezésének bejelentését

¹⁵⁴ Topon II. I. m. ugyanott

¹⁵⁵ Dosztojevszkij F. *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó. Bp. 1981. 184. A továbbiakban is e kiadás alapján idézek.

meghökkenve és furcsa mosollyal fogadták”.¹⁵⁶ A herceg érkezéséhez a továbbiakban azonban mégsem viszonyulnak negatívan: „ám Nasztaszja Filippovna e csodálkozás után egyszeriben olyan nagy örömet árult el, hogy a jelenlévők többsége mindjárt arra készült, hogy nevetve, vidáman fogadja a váratlan vendéget”¹⁵⁷, és e szokatlan momentumot – szokatlanságát és normaszegését belátva bár – mégis új lehetőségek kiindulópontjaként értékelik: „bár ilyen szokásokat ösztönözni veszélyes dolog, a jelen pillanatban mégse baj, hogy eszébe jutott, akár ilyen eredeti módon is, beköszönni: legalább elszórakoztat bennünket”.¹⁵⁸

A második ilyen mozzanat, amikor Nasztaszja Filippovna a herceg döntésétől teszi függővé (akit csak aznap ismert meg), hogy férjhez menjen-e Ganyához. E jelenet szokatlansága, érthetlensége miatt botrány kelt: „minek ide a herceg? És utóvégre is, kicsoda-micsoda a herceg?”¹⁵⁹, Nasztaszja Filippovna magyarázó szavai után „egész életemben ő az első, akiben mint őszintén odaadó emberben megbízom”¹⁶⁰ elkezdik átgondolni, értelmezni a történeteket: „mindnyájan körülvették, nyugtalanul hallgatták ezeket a heves, lázas, szenvedélyes szavakat; mindnyájan érezték, hogy valami nincs rendjén, de senki se tudott a nyitjára jönni, senki se tudott megérteni semmit”.¹⁶¹

A harmadik (erősen karnevalizált) botrányjelenet az, amely során Nasztaszja Filippovna a tűzbe dob egy százezer rubeles köteget, felszólítva Ganyát, hogy vegye ki. Ez több szempontból is botrányos cselekedet: a pénz (érték) megsemmisítésének terve (ez ráadásul Rogozsintól való), amely már önmagában is botrányos cselekedet lenne, összekapcsolódik Ganya megszégyenítésével. Ez a pillanat azonban felismerteti Ganyával, hogy pénzsóvársága túlment azon, mint amennyit a becsület megenged, és ebben a kiélezett jelenetben, ebben a szélsőséges szituációban lesz képes végül a becsület melletti egyértelmű döntés meghozatalára (amelyre addig nem volt képes).

II. 2. 5. A botrány szintjei

¹⁵⁶ Uo. 188.

¹⁵⁷ Uo. 188.

¹⁵⁸ Uo. 188.

¹⁵⁹ Uo. 212.

¹⁶⁰ Uo. 212.

¹⁶¹ Uo. 212–213.

Nasztaszja Filippovna estélyének jelenetében tehát több, Torop felfogása szerint is botrányként értelmezhető kisebb jelenet sorát láthatjuk.

E botrányjeleneteket szerintem érdemes volna tovább kategorizálni, ugyanis a botrány különböző szinteken jelenik meg e nagyobb kereten (Nasztaszja Filippovna estélyén) belül, amelyet ugyan mind Bahtyin, mind Torop a karnevalizált botrányjelenetek közé sorol, de egyikük sem bont további jelenetekre.

A tárgyalt jelenetek kategorizálásakor a következő szinteket különböztetem meg:

1. szint: *társadalmi konvenciók áthágása* (Miskin herceg hívatlan megjelenése)
2. szint: *emberekhez való szokatlan viszonyulás vagy a viszonyulás megváltoztatása* (Nasztaszja Filippovna bizalommal fordul az aznap megismert herceghez, aki szegény és „félkegyelmű”)
3. szint: *az ember személyiségében, lelkében történő belső változás* (Ganya nem veszi ki a tűzből a pénzt)

A jelenetek a kategorizálás sorrendjében követik egymást a regényszövegben is.

Az első, a társadalmi konvenciók megsértése vonatkozik a legszélesebb rétegre: a (teljes) társadalmat érintő szabályok áthágását, megsértését jelenti – mégis ennek a legkisebb a visszhangja, jelentősége a három közül (a jelenlévők hamar túllépnek Miskin herceg szokatlan megjelenésén, a jelenet furcsasága szinte rögtön átfordul pozitív megítélésbe).

A második, amelyben Nasztaszja Filippovna a herceget kéri meg, hogy döntse el, megházasodjon-e, már jóval nagyobb visszatetszést kelt. Nasztaszja Filippovna élete egy fontos (ha nem a legfontosabb) döntését bízta egy idegenre, aki egyébként a társaság által lényegesnek tartott kritériumok egy részének biztosan nem felel meg, pusztán szimpátia, intuíciók alapján választja őt Nasztaszja Filippovna. Az emberek csodálkoznak, nyugtalankodnak, próbálják megérteni a dolgot. Itt többről van szó, mint pusztán egy társadalmi konvenció áthágásáról; de nem beszélhetünk belső változásról sem Nasztaszja Filippovna személyiségében – ez egy kettő közötti szint, az emberi viszonyok szintje, amely a másokhoz való hozzáállásról, viszonyulásról szól; több, mint a „hagyományos” értelemben vett, társadalmi konvenciók áthágásához kapcsolódó botrány (sokkal inkább szerepet játszanak itt az emberi viszonyok és az érzelmek), de még nem a toropi „autometá” szint (nem egy emberen belül játszódik le).

A harmadik jelenet, amely során Nasztaszja Filippovna tűzbe dobja a pénzt, a legösszetettebb, egyben legnagyobb botrányt okozó jelenet a három közül. Fontosnak tartom ezen belül szétválasztani a botrány kétféle aspektusát: egyrészt a „külső botrányt” (amely a társaságban játszódik le), másrészt a „belső botrányt”, amely Ganya lelkében játszódik le. Ez a két „botrányjelenet” párhuzamosan és egymással összefüggésben folyik le, mindkettőnek elindítója Nasztaszja Filippovna a százrubeles köteg tűzbe dobásával. A „külső botrány” nyomán létrejönnek külső dialógusok, amelyeket szövegszerűen is megtalálhatunk a fejezetben; a „belső botrány” nyomán pedig belső dialógus jön létre Ganya lelkében, amely hiányként bár, de megjelenik – létezését a végkifejlet, azaz Ganya visszafordulása és ájulása miatt vehetjük biztosra. A „belső botrányként” értelmezett lelki krízis ugyanolyan fontos az egyén szempontjából, mint a közösség (vagy társadalom) szempontjából a külső *botrány*; egy olyan pillanatot jelent, amely során szükség van (ön)reflexióra, önanalizálásra és döntésre arra vonatkozóan, hogyan viselkedjen az ember a továbbiakban, hogyan folytassa az életét; kiindulópont ez, amely egyúttal új lehetőségeket is rejt.

Így tehát beillesztettem a torop által létrehozott sorba egy „középső” elemet a *társadalom* vagy *közösség botránya* és a „*belső botrány*” közé.

Térjünk ezek után vissza a fentebb említett három botrányjelenethez és az ezek alapján megállapított szintekhez. Láthatjuk, hogy a Nasztaszja Filippovna estélyén kitörő botrány elkülöníthető szintjei pontosan úgy alakulnak, mint a torop által leírt, bővített sor: a társadalmi konvenciókhoz való viszonyulástól a más emberekkel való kapcsolatokon át vezetnek el az ember saját magához való viszonyulásáig.

Az egymást követő szinteken a botrány egyre belsőbbé, egyre személyesebbé válik, és – ezzel párhuzamosan – egyre nagyobb fajsúlyúvá is (a herceg megjelenésén hamar túllépnek; Nasztaszja Filippovnanának a herceghez való újszerű kapcsolódáson csodálkoznak, nyugtalankodnak és elgondolkodnak; a százrubelesek tűzbe dobása viszont már Ganya ájulásához és „tömeghisztériához” vezet).

A *társadalmi szintű botrány – emberi viszonyulás megváltoztatása – belső botrány* sor alapján a Dosztojevszkij-mű ezek között a következő sorrendet sugallja: a legkönnyebb a társadalmi konvenciókon átlépni (vagy más átlépését elfogadni), nehezebb a más emberekhez való alapvető viszonyulás megváltoztatása, és a legnehezebb a saját magunkon való változtatás.

Most pedig vizsgáljuk meg, hogyan értelmezi át ezt a háromszintes botrányt (melynek minden síkja hangsúlyozottan fejlődés-kiindulópont) Vlagyimir Szorokin.

II. 2. 6. A botrány síkjai a *Dostoevsky-trip*ben

A dráma cselekménye három nagy részre tagolható. Az első, amelyben a szereplők a dílert várják (aki késik) és vitatkoznak. A második, amelyben Nasztaszja Filippovna estélyének szereplőivé válnak. A harmadik pedig a dráma végén egymás után elmesélt hét történet. Hogyan illeszthető össze mindez a Dosztojevszkij-regényben a Nasztaszja Filippovna estélyjelenetéhez kapcsolódóan tárgyalt *botrányszintekkel*?

Állításom szerint a Szorokin-dráma három nagy része ugyancsak leírható ezzel a három szinttel. Vegyük sorra ezeket és a hozzájuk kapcsolódó Dosztojevszkij- és Szorokin-jeleneteket.

Az első nagy rész botránymotivációja – amely a *botrány társadalmi szintjének* feleltethető meg – a *Dostoevsky-trip*ben egy egyszerű mozzanat: a díler késése. A szereplők a késés miatt idegesek, veszekednek, kisebb botrány tör ki. Míg azonban a Dosztojevszkij-regényben Miskin herceg „botrányos” megjelenését végül mégis új lehetőségek kiindulópontjaként értékelik, Szorokinnál semmi ilyesmi nem történik, addig is és onnantól kezdve is csak az érdekli a szereplőket, hogy meglegyen a drogadagjuk – amely abszurd módon (mint a dráma végének ismeretében tudjuk) végül a halálukat okozza.

A második nagy rész az, amelyben a hősök Nasztaszja Filippovna estélyének szereplőivé válnak. Az *emberi viszonyok szintjén* lévő „botránynak” az a jelenet felel meg Dosztojevszkijnél, amelyben Nasztaszja Filippovna az elvárthoz képest teljesen másképp viszonyul a herceghez. A Szorokin-drámában ebben a jelenetben viszont a szereplők között a szó szoros értelmében nincs semmilyen viszonyulás, elbeszélnek egymás mellett, ha egymáshoz szólnak is, azt érdekből teszik, és csak arra figyelnek, amiből hasznuk lehet, de leginkább önmagukra.

A „*belső botrány*” tekintetében *A félkegyelműben* Gányánál megtörténik a belső változás, nem nyúl a rubelköteg után. Szorokinnál a harmadik nagy részben, a hét történet

elmesélésekor az önértelmezés ugyan megtörténik, de – mint a dráma sugallja – olyan rossz dolgok derülnek ki ennek során, amelyek kizárják a további fejlődést, lehetőségeket – innen nincs tovább. A befejezés mintha megindokolná azt, hogy a „robbanás” miért nem tudott megtörténni az alacsonyabb szinteken: a Szorokin-mű mintegy megfordítva a dosztojevszkiji sorrendet, azt mutatja, hogy minden a személyen belül indul el, hiszen a társadalom botránya és az emberi viszonyok botránya is mind az egyéneken múlik, és ha ezen a síkon lehetetlen a „robbanás”, akkor az összes többi szinten is az lesz.

Láthatjuk tehát, hogy Szorokin következetesen használja a botrányjeleneteket, ugyanolyan módon fokozva lépésről lépésre a botrányt a teljes drámában, ahogyan Dosztojevszkij Nasztaszja Filippovna estélyének jelenetében. Az összes botrányszint megjelenik ugyan, és mind magában hordozza a „robbanás” lehetőségét, de ez mégsem tud megtörténni – erre a *Dostoevsky-trip* magyarázatot is ad. (Ezt az értelmezést alátámasztja Szkoropanova *Szorokin skizoanalízise* c. általános, posztmodern perspektívájú Szorokin-értelmezése is, mely szerint a sokkoló-naturalisztikus epizódok előhózzák a mélyen, a tudat alatt elrejtetteket; amelyek elő is jönnek ugyan, de mindennemű katarzis vagy feloldás nélkül.)¹⁶²

II. 2. 7. A *Dostoevsky-trip* mint karnevalizált mű

Második alapállításom az, hogy Dosztojevszkij műveihez hasonlóan Szorokin *Dostoevsky-tripje* is értelmezhető karnevalizált műként.

II. 2. 8. A bahtyini karnevalizáció

Ebben a részben sorra veszem a bahtyini karnevalizáció legfontosabb aspektusait (amelyek többsége kapcsolatba hozható a *botrány* fogalmával is).

Bahtyin szerint a karneváli élet olyan élet, amely kizökkent a megszokott kerékvágásból, „kifordított élet”, „visszájára fordított világ”. Hatályon kívül helyezi a hierarchikus felépítést és a hozzá kapcsolódó félelem, tisztelet, etikett formáit, azaz minden olyan formát, amely bármifajta emberek közti egyenlőtlenséget demonstrál; illetve hatályon kívül helyeződik

¹⁶² Скоропанова И. И. м. 260–62.

bármiféle distancia, ehelyett érvénybe lép az emberek közti szabad, familiáris kapcsolat. Profanizáció, gyalázkodások, lefokozások, illetlenségek jellemzik. Nem elvont gondolatok az egyenlőségről és a szabadságról, hanem maguk az élet formái kerülnek felszínre. Fontos a halál és megújulás, a váltások és változások eszménye. A karneváli képek természete ambivalens, jellemzőek a páros képek, akár ellentét, akár hasonlóság alapján. A rituális karneváli nevetésben a gúny és az ujjongás mosódik össze.¹⁶³

A karnevalizált mű jellemzőjeként említi Bahtyin a botrányjeleneteket, a különc viselkedést, az illetlen beszédet és felszólalást, vagyis az események megszokott és elfogadott menetének, a viselkedés és az etikett normáinak mindenfajta áthágását. A botrány és a különcködés új művészeti kategóriái jelennek meg, melyek teljesen idegenek a klasszikus eposztól és a drámai műfajoktól. A botrány és a különcködés szétrombolják a világ epikus és tragikus egységét, rést ütnek az emberi dolgok szilárd, normális menetén, ill. felszabadítják az előírt normáktól az emberi viselkedést. Rengeteg a botrány és a különcködő felszólalás az Olümposzon az istenek gyűlésén is, valamint az alvilági és földi jelenetekben is. A menippeára jellemző a „nem helyénvaló szó” – cinikus nyíltsága folytán, a szent dolgok profán leleplezése okán vagy az etikett áthágása miatt. Jellemzője a belső dialogikusság.¹⁶⁴

Bahtyin Dosztojevszkij bizonyos műveiben, így *félkegyelműben* is, a karnevalizáció jellemző vonásait véli felfedezni.¹⁶⁵ Tizennégy alapvető sajátosságát különbözteti meg, illetve tárgyalja Dosztojevszkij műveivel kapcsolatban. A következőkben azt vizsgálom meg, hogy mennyiben jellemzők ezen sajátos vonások Szorokin művére is.

II. 2. 9. Karnevalizált vonások megjelenése a *Dostoevsky-tripben*

1. Bahtyin szerint a karnevalizált műben általában megnő a *nevettető elem* fajsúlya, ezen elem viszont sajátos, *karneváli jellegű*, mélyen ambivalens, a gúnyolódás és az ujjongás összemosódik benne. A paródia elválaszthatatlan eleme a leleplező hasonmás megalkotása, azaz ugyanazé a világé, csak a „visszájára” fordítva, éppen ezért a paródia ambivalens. A karneválon széles körben alkalmazták a parodizálást, amelynek különféle formái és fokozatai

¹⁶³ Bahtyin M. I. m. 152–164.

¹⁶⁴ I. m. 138–148.

¹⁶⁵ I. m. 141.

voltak, mindez a görbe tükrök – felnagyítók, lekicsinyítők, különböző irányokban és fokozatban torzítók – egész rendszere volt.¹⁶⁶

Ezen vonás Dosztojevszkij regényeiben jellemzően a hasonmás-karaktereken keresztül jelenik meg: majdnem minden vezető hősnek van néhány hasonmása, akik különféle módon parodizálják őket: Raszkolnyikovnak Szvidrigajlov, Luzsin, Lebezjatnyikov, Ivan Karamazovnak Szmergyakov, az ördög, Rakityin.¹⁶⁷ Hasonmás-karakterek a *Dostoevsky-tripben* is megjelennek: Szorokin hősei a dosztojevszkiji figurák „hasonmásaivá” válnak, erőteljesen parodisztikus vonásokkal felruházva. A „gúnyolódás és ujjongás összemosódása” olyan formában jelenik meg, hogy a hősök ujjonganak ugyan (pl. Rogozsin vagy Nasztaszja Filippovna), de a teljes dráma szintjén (*A félkegyelműhöz* viszonyítva) ez parodisztikusnak, gúnyolódásnak hat – történik ez külön narrátor vagy narráció segítségével nélkül (hiszen drámáról van szó). A dráma ezen jelenete tehát különböző síkokon értelmezhető: egyrészt a szereplők szintjén, másrészt egy rájuk látó, objektív szinten, a gúny szintjén (amely a narrátor szintje lenne, ha létezne – ez *A félkegyelmű* ismerete nélkül is érezhető), illetve egy *A félkegyelművel* viszonyban lévő síkon.

2. A karnevalizált mű alapvető sajátossága továbbá az is, hogy megszabadul a mondától, nincs a külső, életbeli valóság bilincsébe verve. A szüzsébeli és a filozófiai fikció kizárólagos szabadsága jellemzi.¹⁶⁸

Ugyanezeket elmondhatjuk a Szorokin-műről is, mivel a dráma világa egy teljesen fiktív világ, ahol az irodalmi művek kábítószeres formájában jelennek meg. Mind a kerettörténet, mind a beágyazott Dosztojevszkij-intertextus távol áll az „életbeli valószerűségtől”.

3. Bahtyin szerint a karnevalizált mű legfontosabb sajátossága az, hogy a fantasztikum és a kaland itt belsőleg van motiválva; különleges helyzetek teremődnek meg a filozófiai eszme provokálása és próbatétele céljából. A fantasztikum nem az igazság pozitív megvalósulását szolgálja, hanem annak keresését, provokálását, próbatételét. Fontos hangsúlyozni, hogy kizárólagosan az eszme, az igazság próbatételéről van szó, nem az individuálisan vagy társadalmilag meghatározott emberi jellem próbatételéről.¹⁶⁹ A *Dostoevsky-tripben* különleges

¹⁶⁶ I. m. 143.

¹⁶⁷ I. m. 143.

¹⁶⁸ I. m. 143.

¹⁶⁹ I. m. 143–144.

helyzetek teremődnek meg, az őket motiváló provokáló eszme pedig az *élet – halál – lét értelmének* kérdéskörében nyílik meg, amely *A félkegyelműnek* is kulcskérdése.

Mint már említettük, a dráma elején a dílerre való türelmetlen várakozással tulajdonképpen (tudtukon kívül) a szereplők a saját halálukat várják és siettetik.

4. Fontos elem továbbá, hogy a fantasztikum a szélsőséges és durva *nyomortanya-naturalizmussal* szervesen kapcsolódik össze a karnevalizált műben. Az igazság kalandjai a földön a nagy utakon, a nyilvánosházakban, a tolvajtanyákon, a kiskocsmákban, a piactereken, a börtönökben, a titkos kultuszok erotikus orgiáin stb. mennek végbe. Az eszme nem retten meg sem a nyomortanyáktól, sem az élet semmiféle mocskától.¹⁷⁰

A Szorokin-dráma tere egy olyan hely, ahol egy csoportnyi ember együtt használ drogokat; illetve ahol (legerőteljesebben a dráma utolsó jelenetei során) válogatott történetek kerülnek felszínre az „élet mocskából”. Ez teljes mértékben illik tehát a *nyomortanya-naturalizmus* koncepciójába. A drog, melyre mint megváltásra várnak – ez maga a Nasztaszja Filippovna estélyén lejátszódó Dosztojevszkij-jelenet, és a jeleneten keresztül *A félkegyelmű*, vagy akár, tágabban értelmezve, maga Dosztojevszkij és az összes konnotáció, amelyet magával hoz, azonosítódik a megváltás ígéretével (de végül a halálukat hozza el).

5. Bahtyin szerint a karnevalizált műben különösen hangsúlyosak a „végső kérdések”. Az élet végső kérdéseiben a lemeztelenített pro és contra van jelen.¹⁷¹ A már tárgyalt *élet – halál – lét értelmének* kérdésköre jelenik meg mint végső probléma, illetve a „lemeztelenített pro és contra” mint az eredeti Dosztojevszkij-regény és mondanivaló, illetve a Szorokin-darab közti ellentét.

6. A karnevalizációra jellemző a háromszintes szerkezet (Föld–Olümposz–Alvilág), az Alvilág ábrázolásának nagy jelentősége van.¹⁷² Szorokinnál a „felsőbb”, eszményi szint mint az eredeti Dosztojevszkij-regényre való asszociáció jelenik meg (ez az elképzelt, ideális világ, amelybe vágyakoznak, és amelyhez való eljutáshoz drogra van szükségük), az átvitt értelemben vett „alvilág” ábrázolása pedig az a világ, amelybe Szorokin ezt belehelyezi, illetve amellyel a dráma végén (még intenzívebben) találkozhatunk.

¹⁷⁰ I. m. 144.

¹⁷¹ I. m. 145.

¹⁷² I. m. 146.

7. A kísérletező fantasztikum különleges új típusa jelenik meg: valamilyen nem mindennapi nézőpontból történő megfigyelés, amelynek következtében a megfigyelt életjelenségek méretei merőben megváltoznak.¹⁷³

Szorokinnál e nem mindennapi nézőpont a drogok hatásán keresztüli megfigyelés, amely azonban nemcsak méretváltozást, de jelentős torzítást is előidéz (lásd a Dosztojevszkij-intertextust).

8. Először jelenik meg az, amit erkölcsi-pszichológiai kísérletezésnek lehet nevezni: az ember nem mindennapi, nem normális erkölcsi-pszichikai állapotainak ábrázolása. Az emberi sors elveszti befejezettségét és egyértelműségét, megszűnik az ember önazonossága.¹⁷⁴

A *Dostoevsky-trip* szereplőinek identitása az éppen bevett drogtól válik függővé, önazonosságuk megszűnik, karakterük folyamatosan változik; ez a szövegben a hősök négy alakinkarnációját hozza létre: először drogra várakozó, számozott (név nélküli) szorokini hősök, majd Dosztojevszkij-hősök (*A félkegyelmű*ből való idézés során), majd Szorokin-Dosztojevszkij hősök (amikor még *A félkegyelmű* regényterében vannak ugyan, de már megváltozott szereplők), illetve a végén újra szorokini hősök számokkal megnevezve, de erőteljesen megváltozva (elbeszélésük belsőbbé válik).

9. Mint már említésre került, felettébb jellemzőek rá a botrányjelenetek, a külön viselkedés, az illetlen beszéd és felszólalás, vagyis az események megszokott és elfogadott menetének, a viselkedés és az etikett normáinak mindenfajta megszegése. A botrány és a különködés szétrombolják a világ epikus és tragikus egységét, rést ütnek az emberi dolgok szilárd, normális menetén, ill. felszabadítják az előírt normáktól az emberi viselkedést. Jellemzője a „nem helyénvaló szó” – cinikus nyíltsága folytán, a szent dolgok profán leleplezése okán vagy az etikett áthágása miatt.¹⁷⁵

A *Dostoevsky-trip*re ezen jegyek bő választéka jellemző: a botrány, az illetlen beszéd, a viselkedés és az etikett normáinak áthágása, a „nem helyén való szó” – a normák alól való „felszabadulás” azonban (ahogyan az előző rész botrány-értelmezésében kimutattam) nem jár együtt új tudással vagy tartalommal, nem jelent valódi felszabadulást.

¹⁷³ I. m. 147.

¹⁷⁴ I. m. 147.

¹⁷⁵ I. m. 147.

10. Jellemzői a kontrasztok, oximoronok és egyéb éles átmenetek.¹⁷⁶ Ezek mindegyike jellemzője lehet a Dosztojevszkij-regény és a Szorokin-dráma (kerete) közti viszonyoknak.

11. Gyakran magába foglalja a társadalmi utópia elemeit, melyek álmok vagy idegen országba való utazások formájában fordulnak elő.¹⁷⁷ Szorokin drámájában az álom(szerűség) és az „utazás” is megjelenik, összekapcsolódva: ez maga a „trip”.

12. Jellemzője a betétműfajok széles körű felhasználása.

A Szorokin-drámában betétműfajként van jelen Dosztojevszkij regénye (legalábbis egy része), dramatizált formában.

13. A betétműfajok felerősítik a többstílusúságot és a sokhangúságot, új viszony alakul ki a szóhoz mint az irodalom anyagához.

A félkegyelmű beemeléseivel (és átírásával) természetesen magához a Dosztojevszkij-regényhez is viszonyul a szöveg. A többstílusúság, a stílusok közti éles különbség legerőteljesebben a Dosztojevszkij-idézet és a kerettörténet nyelvének összevetésekor mutatkozik meg.

14. Végezetül jellemzője a zsurnalizmus, a publicisztikai jelleg, a felfokozott köznapiság.

Ezek közül a jegyek közül a felfokozott köznapiság az, amely a Szorokin-drámára is jellemző – mind a nyelvezet, mind a kerettörténet elemeinek legnagyobb része „a mai világ” köznapiságaihoz kapcsolható, amelyeket a szöveg még fel is erősít. Ebbe a – tőle lehető legtávolabbi – kontextusba helyezi bele tehát Szorokin *A félkegyelműt*.

Láthatjuk tehát, hogy az összes karnevalizációs jellemző valamilyen módon megjelenik a *Dostoevsky-tripben* is; így beleilleszkedve egyfajta új, teljesen eltolt intonációkkal rendelkező karneváli térbe. Az, hogy Bahtyin minden egyes pontja megfeleltethető a Szorokin-drámának is, egyértelműen mutatja, hogy poétikai dekonstrukciónak itt szó sincs.

II. 2. 10. A pillanat és a teljesség összefüggése

A félkegyelmű szakirodalmában központi problémaként jelenik meg a pillanat és teljesség összefüggése. Egyrészt több helyütt konkrétan tematizálja azt maga a regényszöveg („Miskin gondolataiban gyakran kap helyet az élet egy olyan pillanatáról való elmélkedés, amely mégis

¹⁷⁶ I. m. 148.

¹⁷⁷ I. m. 148.

annak teljességét hivatott tükrözni”¹⁷⁸). Másrészt megjelenik úgy is, mint egyfajta narrációs technika, erre például Bahtyin hívja fel a figyelmet: „a szigorú értelemben vett epikai időt Dosztojevszkij műveiben szinte egyáltalán nem használja fel, „átugorja” azt, s a cselekményt a válság-, a fordulatot jelentő és katasztrófa-pontokon összpontosítja, amikor a pillanat, belső jelentőségét tekintve, billió évvel válik egyenlővé, azaz elveszti időbeli korlátait”.¹⁷⁹ A harmadik fontos megjelenési síkja a problémának pedig egy a Dosztojevszkij-szakirodalomban gyakran idézett intertextushoz köthető: „Az életemet egyetlen éjszakáért” mondaton keresztül Nasztaszja Filippovná a Puskin *Egyiptomi éjszakák*-beli Kleopátra-alakon keresztül értelmezi *A félkegyelmű* regényszövege. Puskinnál Kleopátra olyan teljességet kér, amelyben a szerelem összeforr a halállal – így ajánl fel egyetlen szerelmes éjszakát annak, aki kész érte az életével fizetni. A versszöveg az estének egy felfokozott pillanatát merevíti ki, amely egyúttal az átlényegülés pillanata is: Kleopátra megérti, azzal, hogy tartja magát a „halálos” egyezséghez, egyúttal áldozattá válik, elveszíti az új szerelem lehetőségét (e pillanat a szövegben „hosszú tekintetként” jelenik meg, amikor Kleopátra szomorúan tekint a halált érte felvállaló harmadik ifjú szerelmesre). Ezzel a Kleopátra-alakkal kapcsolódik össze tehát *A félkegyelmű*-beli Nasztaszja Filippovna az „Az életemet egyetlen éjszakáért” mondaton keresztül: a teljes élet helyére egy éjszakát, annak is egy felfokozott pillanatát állítja, mindezzel megidézve a teljesség gondolatát.¹⁸⁰

Szorokinnál a pillanat–teljesség reláció többféle szinten jelenik meg, midig valamilyen módon kifordítva a dosztojevszkiji *teljességet*. A szereplők a dráma egy pontján bekerülnek *A félkegyelmű* regényterébe – inntől kezdve egy darabig szó szerint az eredeti dosztojevszkiji szöveget láthatjuk dialogizálva, a sorok elején a beszélő nevének kiemelésével (hiszen drámáról van szó). Később kisebb változtatások már megjelennek a szövegben: kissé keverednek Ippolit, Tockij és Lebegyev mondatai, illetve néhány olyan rész is beemelődik, amelyek az eredeti regényszövegben nem az intertextusban felelevenített időszakban történnek (pl. Varja arcon köpi a bátyját); de nagyobb, szövegbeli változtatás nem fordul elő – egy bizonyos pontig. Ezen a ponton viszont az addigi „szó szerinti idézés” szinte

¹⁷⁸ Solti G. *Dosztojevszkij: A félkegyelmű*. Disszertáció. 2008. 118.

¹⁷⁹ Bahtyin I. m. 187.

¹⁸⁰ Solti G. I. m. 104–105.

észrevétlenül a szereplők paródiájába ¹⁸¹ csap át, egy-egy jellemző tulajdonságuk kiemelésével, ugyanazok a motívumok ismétlődnek folyamatosan (és hosszan) a hősök további megszólalásaiban. Például:

ROGOZSIN A világ összes nőjét akarom! Érzem őket! Ismerem és szeretem mind az összeset! Meg kell termékenyítenem mindahányat! Ez életem célja! Isteni falloszom ragyog az éjszakában! Spermám zubog, mint a láva! Elég a világ összes asszonyának! Hozzátok őket! Megtermékenyítem mindet! Mindet! Mindet!

HERCEG A szervezetemben 3265150 ideg van! Kössetek mindegyikhez egy hegedűhúrt! 3265150 hegedűhúr húzódik majd a testemből mindenfelé! És 3265150 árva gyermek fogjon 3255150 hegedűvonót, és érintsen meg egy húrt mindegyik! Ó, a Világnak Fájdalma! Ó, a szenvedés muzsikája! Ó, ezek a vékony gyermekkezek! Ó, kifeszített idegeim! Játsszatok, játsszatok rajtam, árvák és nyomorultak, megalázottak és megszomorítottak! És legyen fájdalmatok az én Fájdalmam!¹⁸²

Azért tud „szinte észrevétlenül” átfordulni a szöveg az eredeti Dosztojevszkij-idézetekből egy új, módosított szöveg megjelenítésbe, mert Szorokin kiválasztotta *A félkegyelműnek* éppen azt a(z erősen drámai) jelenetét, amelyben az eredeti szövegben is saját „rögeszméiket hangoztatva” elbeszélnek egymás mellett a szereplők, és ez ugyanúgy folytatódik, így az olvasó csak egy bizonyos idő elteltével kezdi el érzékelni, hogy ez már biztosan nem lehet az eredeti Dosztojevszkij-szöveg, de bizonytalan abban, hogy pontosan honnantól kezdve. Ha a Dosztojevszkij-regénnyel összevetve próbáljuk megkeresni, hol van ez a „fordulópont”, akkor kiderül, hogy az utolsó Dosztojevszkijtől átvett szövegrész az, amelyben Nasztaszja Filippovna tűzbe dobja a szásrubelesekkel álló köteget és felszólítja Gányát, hogy vegye ki, miközben a jelenlévők feszülten figyelik, mi lesz a rengeteg pénzzel. Csakhogy amíg *A félkegyelműben* nem sokkal később Nasztaszja Filippovna kiveszi a pénzt a tűzből és Gányának adja, addig Szorokin ezt a legeslegfeszültebb pillanatot elnyújtja és a végtelenségig fokozza: a pillanat narratívává válik. A történés síkján egy pillanat marad ugyan, de a narráció síkján megnyúlik és több mint öt oldal hosszan folytatódik; mintha egyre jobban fokozódna, de sehova sem jut el. Itt a korábbi botrányértelmezés is bekapcsolható az elemzésbe, hiszen a

¹⁸¹ Az, hogy itt Dosztojevszkij-szereplők paródiáját láthatjuk, nem feltétlenül jelent komikus viszonyt; paródia és tárgy közötti viszonyról lásd Tinyanov J. Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez. In: *Az irodalmi tény*. Ford. Réthy Ágnes, Soproni András. Gondolat. Bp. 1981. 40–74.

¹⁸² Szorokin V. Dostoevsky-trip. Ford. M. Nagy Miklós. *Lettre*. 35. szám. 1999. tél. 59.

botrány kirobbanásának pillanata „örök pillanattá” válik, melynek nincsen végpontja. Feloldás nélkül marad, így a dosztojevskiji „intenzív” botrány itt „extenzív” válik. Mintha egyszerre lenne a botrány állandó és fokozódna egyre jobban – minél jobban fokozódik, annál inkább érezteti a feloldás hiányát.

A pillanat–teljesség reláció kifordítása azonban nem csak ezen a módon jelenik meg. A dráma végén elmesélt hét történet olvasása során ugyancsak a „dosztojevskiji pillanatba zárt teljességre” asszociálhatunk – azonban itt a szereplők által a lét kiemelt pillanataiként, a boldogság megvalósulásaként megélt események kívülről nézve valójában borzalmas devianciának tűnnek (pl. vérfertőzés, homoszexuális erőszakjelenet, kínzás stb.). Ez egybeesik azzal, amit *A félkegyelműben* Miskin az epilepsziás rohamok kezdetekor él meg – teljes boldogság és felfokozott érzése a „létnek”; amely azonban csak pillanatnyi, valójában az epilepsziás roham borzalmait követik. Miskin „életfilozófiája” szerint azonban a létnek olyan kiemelt pillanatai ezek (más egyebek mellett), amelyekben összesűrűsödik minden, és amelyek miatt érdemes élni – így nála, kettős módon mindez a lét pozitív tartományába is beletartozik. Szorokin azonban ezt olyan módon ragadja meg, hogy valódi borzalmak válnak egyértelműen a lét kiemelt pillanataivá.¹⁸³

A pillanat és teljesség viszonya, kitágítva, mint rész és egész, a kompozícióban is megjelenik. A szereplők heten vannak, amely szám az egység jele, együtt haladnak „állomásról állomásra”, hogy egyre jobban fokozva létrehozzák a „szétesés” abszurd és borzalmas egységét, a káoszon keresztüli teljességet. Az elemek közötti kohézió kívülről nézve abszurdnak tűnik, de a kompozíció logikáját tekintve egyáltalán nem az. Pontok, szilánkok, történetdarabok rajzolják ki az egységet, éppen úgy, mint Dosztojevskijnél, aki szerint a teljesség nem más, mint kiemelt pillanatok sora. Kompozícióbeli egyezés az is, hogy mindkét mű cselekménye halállal zárul, Dosztojevskijnél azonban ez a halál nem értelmetlen halál (történt valami lényegi: voltak pillanatok, amelyekért érdemes volt élni), Szorokinnál azonban, mint kiderül, a szereplők tudtukon kívül egy kísérlet alanyai voltak – értelmetlen haláluk egy másfajta világban talán botrány-kiindulópont lehetne; itt nem az. Ez a halál akkor is borzalmas, ha pusztán a Szorokin-művön belül szemléljük (*A félkegyelmű* ismerete nélkül), de a Dosztojevskijjal való viszonyon keresztül tisztán látni engedni a mű, hogy mi az, ami értelmet adhatna a létnek, és ami a szorokini világban nem létezik. Ilyen módon valójában

¹⁸³ Lásd Szorokin V. I. m. 1, 5., 6. történet.

sokkal több jelenik meg *A félkegyelműből* és Dosztojevszkijből, mint amennyit a Szorokin-mű megidéz.

II. 2. 11. Hőstipológia

A hasonmás-hős

A Dosztojevszkij-szakirodalomban a hősök leírása nagyon gyakran valamilyen kettősségre, ellentétpárra épül. Bahtyin hőstipológiája szerint a dosztojevszkiji hős egyszerre szemléli önmagát mint individuumot és a világot, így magán a hősön belül is adott egyfajta kettősség; illetve jellemzőek a hasonmás-karakterek, akik eszméi kölcsönhatásban állnak egymással. A valamilyen kettősséggel jellemezhető hőstipológia sok más elemzésben is megjelenik, gyakran pozitív–negatív színezetű megkülönböztetésként (lásd pl. Pereverzev: hasonmás hős vs. önkényes hős, Dobroljubov: jámbor hős vs. felbőszült hős, Grigorjev: szelíd hős vs. szenvedélyes hős, Grosszman: gondolkodó hős vs. odúlakó hős, Zaharov: filozófus hős vs. útítárs hős, Szkaftimov: megbékélt ember vs. büszke ember.)¹⁸⁴ V. Tóth László szerint ezen hőstípusok közül a pozitív párokban (amelyeket ő összefoglalóan „lelkiismeretes hős[ök]nek” nevez) közös az, hogy belsőleg meghasonlottak, hogy egyetemes problémákra keresik a választ, és mély erkölcsiség jellemző rájuk, amely az önkényesség elutasításában, a szenvedés elfogadásában jut kifejeződésre.¹⁸⁵ Ezzel szemben a negatív párok (amelyeket összefoglalóan „gátlástalan hős[ök]nek” nevez) nem értelmezhetőek önmagukban, hanem csak a „lelkiismeretes hősökkel” való kapcsolatukban írhatók le; a többi embertől elforduló, agresszív ösztöneiknek szabad folyást engedő hősök ők; erkölcsi vonatozásban a felelősség nélküli cselekvés, egoizmus jellemzi őket.¹⁸⁶ A *Dostoevsky-trip*ben a szereplők négy alakinkarnációját különböztetem meg: eleinte „szorokini” hősök, majd „dosztojevszkiji” hősök (*A félkegyelműből* való idézés során), majd „szorokini–dosztojevszkiji” hősök (amikor még *A félkegyelmű* regényterében vannak ugyan, de már megváltoztak), illetve a végén „új szorokini” hősök, újra számokkal megnevezve, de más nézőpontból ábrázolva, mint ahogyan az elején láttuk őket.

¹⁸⁴ V. Tóth L. *Dosztojevszkij – hőstípusok*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Bp. 1993. 51.

¹⁸⁵ Uo.

¹⁸⁶ Uo.

A kiinduló helyzet „szorokini” hősei egyértelműen beletartoznak a V. Tóth László által „gátlástalan hősöknek” nevezett kategóriába: mind a drogadagjukat akarják, agresszívek, nem törődnek semmi mással.¹⁸⁷ A második szinten, *A félkegyelmű*-idézet „dosztojevszkiji” hőseire természetesen a hőstípusok kettőssége jellemző, így a „lelkiismeretes” és a „gátlástalan” hőstípus is megtalálható. A harmadik szinten a „szorokini–dosztojevszkiji” hősök újra „gátlástalan hősök”: aki Dosztojevszkijnél eleve „gátlástalan hős” volt, az még sokkal inkább, kétségtelenül azzá válik (lásd Lebegyev, Gánya, Rogozsin) – míg Dosztojevszkijnél azért újra és újra felmerültek olyan momentumok, amelyek elbizonytalanítanak az e típusba tartozó szereplők teljes gátlástalanságát illetően (pl. Gánya nem nyúl a rubelköteg után); aki pedig „lelkiismeretes hős” volt Dosztojevszkijnél (lásd Varja vagy a Herceg), annak lelkiismeretessége a parodisztikusságig eltorzul és így, egysíkúsága és csak önmagára való összpontosítása miatt, átcsúszik a „gátlástalan hős” kategóriába. Érdekes itt megjegyeznünk, hogy a „szorokini–dosztojevszkiji” szereplők ily módon a Dosztojevszkij-alakok hasonmásaivá válnak, így azt láthatjuk, hogy Szorokin a látható felszín alatt valójában újra Dosztojevszkij technikáját alkalmazza.

A negyedik szinten (a történetek mesélésekor) egy másik (nem megidézett) Dosztojevszkij-szövegrésszel teremt kapcsolatot a dráma, amelyben Nasztaszja Filippovna megkéri az estélyen egybegyűlteket, hogy meséljék el életük legrosszabb tettét; ez azonban kudarcba fullad, mert valójában egyikük sem a legrosszabbat meséli el. Szorokin szereplői azonban teljesítik „Nasztaszja Filippovna óhaját”, itt valóban borzalmas történetek válnak elbeszélés tárgyává vérfertőzésről, kínszárról, és egyéb szexuális aberrációkról¹⁸⁸, amelyekben az elbeszélő-szereplők felváltva agresszorok és áldozatok. Ám akik áldozatok, azok gyakran kifejezetten boldogságot éreznek, amikor a szadizmus megnyilvánul ellenük. Egyszerűbben, akár (kissé általánosítva) szadistákra és mazochistákra oszthatnánk őket, akik közül a szadisták valószínűleg az eredeti dosztojevszkiji „gátlástalan hősök”, a mazochisták pedig a

¹⁸⁷ Lásd pl.: „2. FÉRFI Nem... nem tudok többet... várni! Még öt perc, és kimegyek a sarokra. Egy adagra futja... 5. FÉRFI nyugodjál már le! Várj! 2. NŐ Várj, várj... Mire? Tapsra? (Kiabál) Hülye fasz! Miattad kínlódunk! A faszágod miatt! 5. FÉRFI Jól van na... eljön, okvetlen eljön, esküszök... 2. NŐ Kész! Én megyek! Egy perccel se várok tovább! 1. NŐ Fogd már be! Van elég bajunk a sopánkodásod nélkül is. 2. NŐ Egy perccel se! Egy perccel se többet! Bazmeg, a hülyéi! Merhogy nekik új kell! Idióták! (Indul az ajtóhoz.) 1. NŐ (pofon vágja) Kuss! A 2. nő leül a padlóra és sír.” Szorokin V. I. m. 54.

¹⁸⁸ Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a beteges családi viszonyok és egyéb aberrációk ábrázolása Dosztojevszkijtől sem idegen. Az itt elbeszélte történetek különösen erősen emlíkeztetnek Dosztojevszkij egy másik regényében, *A Karamazov testvérekben* Ivan Aljosának mesélt történeteire.

„lelkiismeretes hősök” alakinkarnációi, pl. Miskiné (bár a számozás és az egyértelmű utalások hiánya miatt ez biztosan nem derül ki). Ez alapján tehát arra a megállapításra juthatunk, hogy a szorokini alakok megmutatják: valójában minden Dosztojevszkij-szereplő legbelül ugyanúgy „gátlástalan hős”, az egyetlen különbség, hogy szadista vagy mazochista módon az.

Azonban ha a „gátlástalan hős” eredeti definíciójából indulunk ki, figyelembe kell vennünk, hogy ezek a szereplők nem értelmezhetőek önmagukban, csak a „lelkiismeretes hősökkel” való kapcsolatukban írhatók le. Ez ebben az esetben annyit jelent, hogy a „lelkiismeretes hősnek” is léteznie kell valahol: vagy a Dosztojevszkij-idézetben lelhető fel, vagy hiányként érzékelhető, és ez adja „jelenléte” formáját és tartalmát. Azonban ha ezt nem is fogadjuk el érvényes állításként, az mindenképpen belátható, hogy Szorokin hőstípusai is a dosztojevszkiji hasonmáshős-poétika alapján szerveződnek, még ha a „hasonmátság” kritériumai megváltoznak is (érezhetően más módon van benne egy szorokini–dosztojevszkiji szereplőben egy Dosztojevszkij-hős, mint a Dosztojevszkij-regényben a hasonmáshősök egymásban, mégis benne van).

II. 2. 12. Összegzés

Mi lesz *A félkegyelmű*ből tehát, ha bekerül egy Szorokin-dráma világába?

Láthattuk, hogy Szorokin Dosztojevszkij szinte összes eszközét felhasználta és egyben át is alakította.

Dosztojevszkijhez hasonlóan használja a botrányhelyzeteket és -szinteket, pontosan felismerve azok elemeit és jelentőségét, mindezt pedig arra használja fel, hogy megmutassa rajtuk keresztül, hogyan működhetne a világ (lásd Dosztojevszkij), illetve azt, hogyan nem képes működni. Szorokinnál a botrány nem fejlődés-kiindulópont, hanem a fejlődés lehetetlenségének bizonyítéka; a mű rámutat arra, hogy ha a botrány az egyén szintjén nem tud megvalósulni, nem fog az összes többi szinten sem.

Hogyan működik Szorokinnál a tipikusan Dosztojevszkijhez kapcsolódó karnevalizáció?

Általánosságban elmondhatjuk, hogy az intonációk eltolódnak. A „vidám viszonylagosság”¹⁸⁹ helyett csak viszonylagosság marad. A „botrány” jelen van ugyan, de

¹⁸⁹ Vö.: Bahtyin M. I. m.135.

végpont, az önfelismerés helye és a fejlődés kiindulópontja¹⁹⁰ nélkül. A „legkülönlegesebb lélektani helyzetben” vannak ugyan ábrázolva a hősök¹⁹¹ de ez a „legkülönlegesebb lélektani helyzet” itt már csak a módosult tudatállapotból adódóan képzelhető el. A szereplők „karnevalizált” viselkedésében ott van ugyan az ujjongás, de önirónia nélkül; a gúny egy másik szinten, az egészet kívülről nézve jelenik meg.¹⁹² Jelen van ugyan a normák alól felszabadított (karneváli) viselkedés, de az élet mélyebb megtapasztalása, az emberi természet addig homályban lévő aspektusainak felszínre kerülése nélkül – itt ugyanis egyszerűen nincs minek a felszínre kerülnie – sugallja a szöveg –, a normaszegés mögött és azon túl csak üresség van.

Mi történik a miskini pillanat–teljesség relációval?

A pillanat–teljesség reláció mentén a hét szereplő együtt haladva a „szétesés” egységét, a káoszon keresztüli teljességet hozza létre. A pontok, szilánkok, történetdarabok rajzolják ki ezt az egységet, éppen úgy, mint Dosztojevszkijnél, aki szerint a teljesség kiemelt pillanatok soraként tud csak megjelenni. Míg azonban Dosztojevszkijnél a kompozíciózáró halál a lét – kiemelt pillanatokon keresztüli – valódi tartalmára mutat rá, Szorokinnál arra, hogy kiemelt pillanatok vannak bár, de azok sem adnak valódi, pozitív értelmet.

Mi lesz a dosztojevszkiji hasonmás-karakterekből?

A hasonmás-karakterek a drámát átszöve, bonyolult módon, sokszorosán tükröződnek Szorokinnál, olyan szereplőrendszert hozva létre, amely egyszerre esik szét (a végén már nem tudjuk, melyik szereplő ki volt előzőleg) és egyszerre alkot kompozíciót. Mivel itt minden tükröződik és minden valaminek a tükörképe (még ha el is veszünk benne, hogy pontosan mi minek) – ez a dosztojevszkiji hasonmás-karakterek alkalmazása Szorokin módján.

„A katarzist, mely lezárja Dosztojevszkij műveit, a következőképp lehetne kifejezni: a világban még nem történt semmi végleges, a világ végső szava és a végső szó a világról még nincs kimondva, a világ nyitott és szabad, még minden előttünk van, és mindig is előttünk lesz.”¹⁹³ Szorokin képes magán *A félkegyelműn* keresztül, Dosztojevszkij saját eszközeinek felhasználásával ennek ellentétét állítani – azonban, mint láthattuk, a kérdés valójában jóval bonyolultabb, mint amit az *elutasít vagy nem utasít el, felülír vagy nem ír felül, elfogad vagy*

¹⁹⁰ Vö.: Топон II. I. m. 185–208.

¹⁹¹ Vö.: Бахтин М. I. m. 146.

¹⁹² Vö.: Уо. 135.

¹⁹³ Уо. 207.

nem fogad el terminusokkal egyszerűen leírhatnánk, de még csak egy skálán való mozgással sem határolható be a két véglet között. Ugyanis, mint láthattuk, a poétika szintjén (a mélystruktúrákban) a szöveg teljes mértékben érvényesnek tekinti *A félkegyelműt*; narrációs, kompozíciós szinten, hősalkotásban és eszközhasználatban is egyértelműen követi, de egyben mindig át is alakítja azt a maga képére. A Szorokin-szöveg önmagával viszonyba, fénytörésbe helyezi Dosztojevszkijt, megidézésével, illetve néhol tudatos hiányával mutat rá a különbségekre, miközben megőrzi a strukturális és poétikai hasonlóságokat is.

II. 3. A *Roman* c. regény a 19. századi orosz regény kontextusában

Gogol-, Goncsarov-, Dosztojevszkij- és Tolsztoj- intertextusok

II. 3. 1. Bevezetés

A *Roman* c. regényben Szorokin a 19. századi orosz realista regény konceptualista boncolását hajtja végre, mesterien leképezve Turgenyev, Goncsarov és Tolsztoj témáit és stílusát: a főhős, Roman, jogász és amatőr művész, nagybátyja birtokára utazik, ahol a nemesek átlagos életét éli, úgy mint vadászat, a parasztokkal együtt passzióból végzett mezőgazdasági munka, a szomszédokkal (néhol francia nyelven) folytatott intellektuális diskurzusok, szerelmi kalandok stb. A Szorokin által gyakran használt „narratívárombolás”-fogás ezúttal a regény utolsó fejezetében jelenik meg. Roman szerelmes lesz Tatjanába, a helybeli erdész fogadott lányába, és a lány is viszonyszereti. Megkéri a kezét, és a lány igen mond, a csodálatos esküvő után azonban a fiatal pár valamilyen semmiből fellépő destruktív impulzus hatására módszeresen elkezd kiirtani a násznépet, majd a falu teljes lakosságát egytől egyig. A holttesteket darabokra vágják, a templomban felhalmozzák a belső szerveiket, majd egy rituálé keretében magukkal is végeznek.

Ez elsősorban azt a kérdést veti fel, mi lehet a tipikus 19. századi regény ezen véres befejezésének funkciója. Az újdonsült házaspár önmagából való kifordulása, amely az ártatlan esküvői-szerelmes retorikából észrevétlenül vált át a félelmetes és véres rituáléba, első látásra nem tűnik motiváltnak, mindössze a konceptualista, szinte játékos poétika egy példájának. Elemzésem során azonban azt szeretném bebizonyítani, hogy a „narratíva lerombolását” itt gondosan előkészíti a cselekmény felépítése.

II. 3. 2. Feltámadás

A főszereplő, Roman, az orosz realista regényhősök egész sorának pozitív tulajdonságait magában hordozza: ugyanúgy, mint ők az igazság, illetve a helyes eszmék keresésével van elfoglalva, és persze a saját helye megtalálásával a világban.

A cselekmény kibontakozása során a főszereplő morális kiválósága különböző extrém kalandokba keveredve mértettetik meg, amelyek gyakran inkább mesebeli próbatételekre emlékeztetnek (pl. küzdelem egy farkas ellen az erdőben, ikonok megmentése a tűztől, „orosz rulett” az erdősszel stb.) Roman átlagon felüli lelkierőről és morális tisztaságról tesz tanúbizonyságot, így elnyeri a gyönyörű Tatjana szerelmét. Szembetűnő azonban, hogy a 19. századi orosz irodalom hőseivel szemben (mint Anyegin, Rugin, Lavreckij, Rajszkij, Bezuhov, Levin stb.) Romannak gyakorlatilag semmilyen negatív tulajdonsága nincs, alakja ideális, szinte emberfeletti. Egyáltalán nem véletlen a nietzschei koncepció felmerülése a regény szemantikai szerkezetében. Ennek eredményeképp azt láthatjuk, hogy a szorokini hős, miután minden próbát és akadályt leküzdött, erkölcsileg olyan magasra emelkedik, amilyen magasra csak lehetséges. Ebben az értelemben az esküvői rituálé a legmagasabb szint, ameddig Roman eljuthat az „emberi, nagyon is emberi” keretein belül.

Az önmegvalósítás folyamatában Roman tehát elérte a csúcspontot, földi létezésének további opciói csak a stagnálás vagy a degradáció lehetnének. A Roman által elkövetett öngyilkosság egyfajta „feltámadásként” is értelmezhető – az ember mint isteni létező kiszabadulása az alsóbbrendű fizikai létezés uralma alól.¹⁹⁴ Ez a megoldás látszólag beleillik a Szorokin által megidézett realista regény műfaji koncepciójába, hiszen a feltámadás tematikája kulcsfontosságú szerepet tölt be a realista regényekben.

Már a regény elején, a temető leíráskor szóba kerül a feltámadás kérdésköre, Roman a téli, halott, feltámadásra váró természetet az emberekhez hasonlítja:

Már rég felfigyelt az orosz természet furcsa jellegzetességre, hogy kora tavasszal elveszíti nagyságát, összekuporodva, szálnalmas némaságba merevedik az aprószemű eső alatt. Milyen szálnalmas és néma az orosz erdő kora tavasszal... Állnak a dalia-tölgyek, az ősrégi odvas hársok, fehér kérgű nyírfák, a karcsú kőrisfák és nyárfák, mint a szolgák, melyeket ott hagyott a gazda a sors kénye-kedvére, ott állnak bús alázattal, kinyújtott csupasz ágakkal, mintha az elkerülhetetlen halált várnák ezen a nedves élettelen földön, melyet beterít a tavalyi avar. Minden halott: a bokrok, a tó, a mező, minden ugyanolyan szürke-barnás színű. Épp most esett le a hó. A szél fújja a felhőket a sápadt égen. Bánatos károgaással tovaszáll a varjú, majdnem érintve nehéz szárnyával a csupasz fákat, és újra

¹⁹⁴ N. Szkakov orosz irodalomtudós véleménye szerint a regény végén leírt „fekete mise” a könyv elején megjelenő húsvéti mise fordított tükörképe. Érdemes megjegyezni, hogy a húsvét a feltámadás ünnepe, ezért ez is alátámasztja azt az érvelést, hogy a regény végén a halál feltámadásként értelmezhető. Скаков Н. Слово в «Романе». <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/s17-pr.html>. Letöltve: 2018.09.02.

csönd. Áll az erdő, várja a csodát, saját feltámadását. „Pont úgy, mint az emberek”, –
gondolta Roman, és rágyújtott.¹⁹⁵

Az embereket élőhalottként írja le, akik valamiféle csodára vagy megváltásra várnak. Ez egyelőre megmarad a gondolat szintjén, és továbbra is beleillik a realista regény keretei közé, amelyek szereplői gyakran bocsátkoznak ehhez hasonló természettel való párhuzamok megalkotásába, illetve elméleti fejtegetésekbe az élet értelméről, az emberek helyéről a világban, a lélek feltámadásáról stb. Szorokin viszont továbbmegy egy lépéssel, amikor regényében Raszkolnyikovhoz hasonlóan, aki az elméleti igazolás után a gyakorlatban is elköveti a gyilkosságot (lásd bővebben az *Orosz irodalmi párhuzamok 4. Dosztojevszkij és a Bűn és bűnhődés c. fejezetben*), Roman is kipróbálja, mi történik, ha az elméletet átülteti a gyakorlatba, és beleavatkozik az „élőhalottak” sorsába, akik csak tengetik átlagos, felsőbb értelem nélküli mindennapjaikat, „várva a csodát”. A különbséget kettőjük között abban érhetjük tetten, hogy míg Raszkolnyikov gondosan megtervezi és előkészíti a gyilkosságot, és folyamatosan reflektál rá, Roman esetében a gyilkosságok, úgy tűnik, minden előzmény nélkül történnek, nem tervezi meg őket, nem gondolkodik el rajtuk, közben és utána sem reflektál rájuk semmilyen módon. A narrációban azonban újra és újra felmerül a gyilkosság és a halál tematikája, amely mégis előkészíti a bűntényt egy kevésbé szembetűnő szinten, hasonlóan a fentebb említett, erdővel kapcsolatos példához.

Arról, hogy a 19. századi orosz regény egyik legfontosabb összetevője az ún. metafizikai perspektíva, amely a földi lét horizontjától való elszakadást jelenti, sok tanulmány szól. Többek között V. Markovics elemzéseiben megmutatta, hogy az orosz klasszikus irodalom szereplőinek törekvései, például Puskin *Anyeginjében* vagy Gogol *Holt lelkek c. regényében*, Lermontov *Korunk hőisében* vagy Turgenyev *Apák és fiúk c. regényében* csak részben

¹⁹⁵ Mivel a *Romanból* és a *Marina harmincadik szerelméből* vett idézetek magyarul saját fordításomban szerepelnek, a művészi érték megőrzés érdekében közlöm azok eredeti változatát is a lábjegyzetben. „Он давно уже отметил это необычное свойство русской природы терять ранней весной свое величие, съезжаясь, застывая в жалкой немоте под мелким дождичком. До чего жалок и нем русский лес ранней весной... Стоят богатыри-дубы, вековые дуплистые липы, белоствольные березы, стройные ясени и осины, словно слуги, брошенные своим господином на произвол судьбы, стоят с понурой покорностью, распростав голые ветви, будто ожидая неминуемой смерти на этой мокрой безжизненной земле, облепленной прошлогодними листьями. Все мертво кругом: и кусты, и болото, и поля, – все одинакового серо-бурого цвета. Только что сошел снег. Ветер гонит облака по бледному небу. Пролетит с тоскливым криком ворона, едва не задев тяжелыми крыльями голых макушек, – и снова тишина. Стоит лес, ждет чуда – воскресения своего. “Совсем как люди”, – подумал Роман, закуривая.” Сорокин В. *Роман*. АСТ. М. 2008. 12. A továbbiakban is ezen kiadás alapján idézek.

vonatkoznak a reális világra, másik részük azonban misztikus jellegű és egy magasabb rendű, „földöntúli” harmónia elérését célozza meg.

Tolsztoj és Dosztojevszkij egyes hőseinek halála a tragikusan tökéletlen földi létről való önkéntes lemondásként értelmezhető, illetve egyben egy magasabb rendű, égi harmónia felé való odafordulásként is. Ebben a kontextusban érdemes végiggondolni Andrej Bolkonszkij herceg sorsát (*Háború és béke*). Mint A. Bolsev kutatása mutatja, Andrej herceg viselkedésének fő motivációja Tolsztoj regényében a fizikai/állati természetén való túllépés és az anyagi boldogság elérése: „A regény hangsúlyozza, hogy a hős nem valamilyen betegségben halt meg. (...) Az ég ellenkezést nem tűrően magához vonzza a nagyherceget, ő pedig lemond róla, »felébred« az életből.”¹⁹⁶ Ahogy a herceg menyasszonya, Natasa Rosztova is látja: „ő túl jó, nem tud, nem tud élni”¹⁹⁷.

Ez a párhuzam pontatlannak tűnhet abból a szempontból, hogy míg Andrej herceg sorsa tragikus, Szorokin hőse eléri a legfőbb földi boldogságot. Eszünkbe juthat azonban egy másik Tolsztoj-hős, Konsztantyin Levin az *Anna Kareninából* – az ő karakterében megvalósul a boldogtalanság és öngyilkosság metafizikai szintre való felemelése: ez a boldog családos ember elrejtje maga elől a kötelet, hogy ne akassza fel magát, és a fegyvereket, hogy ne lője magát föbe.

A Roman által elkövetett öngyilkosság, azaz a földi léttől való elszakadás, amely az önmegvalósítás legfelsőbb szintjére lépést szolgálja, teljes mértékben illeszkedik tehát a realista regény szemantikai paradigmájába. Csakhogy Roman nem elégszik meg az öngyilkossággal – tömeggyilkosság színhelyévé változtatja a falut. Itt Szorokin valójában egy másik fontos klasszikus koncepciót túloz el a végletekig, mégpedig azt, hogy az embernek nem a saját boldogságára kell törekedni, hanem minél több embernek kell segíteni a boldogság elérésében. Ebben az értelemben Roman, amikor a „feltámadás” mellett dönt, „jóságosan” megszabadít mindenki mást is a környezetében a „test fogságától”. Erről eszünkbe juthat *A Karamazov testvérek* Ivan által elbeszélte inkvizítora, aki ölt Jézus nevében, az emberiség „boldogítására”. Ő is, mint Roman „átvállalja” a döntést az emberektől, akik interpretációja szerint úgysem tudják eldönteni, mi a jó és mi a

¹⁹⁶ Большев А. *Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода*. Филологический факультет СПбГУ. СПб. 2011. 36.

¹⁹⁷ Az eredeti szöveg: „(он) слишком хорош, он не может, не может жить”. Толстой Л. *Война и мир*. Книга 2. Т. 3-4. Электронная библиотека. Т. 4. 11.

rossz. Az inkvizítor azonban mégiscsak mutat némi emberséget: Jézust csókja után végül mégsem ítéli halálra. Roman történetében ilyen fordulat azonban nem következik be.

Tekintsük át röviden, hogyan jelenik meg Jézus alakja és a megváltás a regényben. Romant a legképtelenebb dolgok is Jézusra való asszociációra készítetik, például a naplemente (amely egyébként tipikus motívuma Dosztojevszkijnek)¹⁹⁸. A lemenőben lévő nap színe Romant a vérről emlékezteti, a vérről pedig Jézus keresztre feszítése jut eszébe:

A párkányra könyökölve, Roman sokáig nézte a különös tájat, és fokozatosan hatalmába kerítette az aggodalom. Mindig is élesen érezte a szülőfölddel való kapcsolatot, sőt olykor ezen a mezők és erdők részének érezte magát, lelkében követve a bennük végbemenő összes változást. Most ez a természetellenesen vörös napnyugta még jobban felkavarta Roman így is nyugtalan lelkét.

A körülötte honoló csönd csak felerősítette ezt az érzést.

„Vér...” – gondolta Roman és suttogva megismételte: – Vér.

És hirtelen pontosan elképzelte Krisztus csontos, kereszthez szögelt kezzeit, és összerándult a már megszokott, százszor is átélt érzéstől. Ifjúkorban érezte először, mikor a Názáreti Jézus története többé már nem egy egyszerű papírizű történet volt, hanem befészkelte magát Roman ifjú lelkébe mint a hit tüzes gerince. És ahogy az gyakran előfordul ifjúkorban, azonnal hívő lett, visszavonhatatlanul és erős, egész életre felvértezve azzal a szilárd, megingathatatlan alappal, mely lehetővé teszi a hívő embereknek, hogy félelem és szemrehányás nélkül éljenek. És pontosan így is élt Roman. A hit egyfajta új eget adott neki – hatalmasat és végtelent, melynek hátterén felhőkként vonultak végig Roman lelki rezdüléseinek különböző konfigurációi: szerelem és gyűlölet, öröm és remény, bánat és szomorúság, fájdalom és végül kételyek. Itt minden volt, de semmi nem tudta már beárnyékolni azt a határtalan kékséget, mely betöltötte Roman minden porcikáját...

Roman úgy szerette Jézust, mint az Istent, de mint embert érezte át Őt. Ez egy bonyolult, leírhatatlan érzés volt, mely teljességgel megragadta Romant és arra készítette, hogy azonosítsa magát Jézussal és megérezze Jézus lelkének minden rezdülését. Roman mindent átérezett saját lelkén. A hegyi beszédet, a leprás meggyógyulását, az imádkozást.... (...) Minden esetben örömtől repesett szíve, és pontosan értette, mi az, Lélekben lenni. És csak „megfeszítettett Poncius Pilatus előtt” adott szabad folyást a

¹⁹⁸ Dosztojevszkij motívumkészletéről részletesebben lásd Kovács Árpád kiöveltekező műveit: Kovács Á. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский (A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij)*. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7. Peter Lang. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. 1994., továbbá Kovács Á. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра (Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben)*. Tankönyvkiadó. Bp. 1985.

fájdalomnak és elkeseredésnek. Roman értette, hogy a keresztre feszítés valóban a legszörnyűbb büntetés az ember számára: ég és föld között kifeszítve, elszakítva az emberektől és Istentől, haldoklik, és közben érzi az iszonyatos elárvultságot és fizikai szenvedést. Csak a halál tudja megszabadítani őt a kínoktól. És Roman egész lényé görcsbe rándult, ahogy megérezte, hogy a szögek örökre a tenyerébe fúródnak ...¹⁹⁹

A fentebb idézett, téli természettel kapcsolatos gondolatmenet egy másik variációját láthatjuk itt, a közös pont a feltámadás/megváltás kérdése, a földi élet mint örök szenvedés jelenik meg. Roman különleges rajongással tekint Jézus Krisztusra, átérzi fájdalmát, amelytől csak a halál tudta megszabadítani. Valószínűleg egyenesen jézusi figurának tekinti magát, akinek célja az emberek megváltása, az olvasó számára mégis antikrisztusi figurává válik (erről bővebben a *Gogol Nyevszkij proszpektje és a Pétervár-mítosz* c. részben lesz szó).

Később kiderül, hogy nemcsak Roman gondol így a földi létre, de a falu több lakója is, a velük való beszélgetések során többször előkerül ez a kérdéskör. Például a falusi tanító

¹⁹⁹ Az eredeti szöveg: „Оперевшись руками о подоконник, Роман долго вглядывался в необычный пейзаж, и чувство тревоги постепенно овладело им. Он всегда остро чувствовал связь с родной природой, а иногда и вовсе ощущал себя частью этих полей и лесов, переживая в душе все их перемены. Теперь же этот неестественно красный закат еще больше встревожил и без того возбужденную душу Романа. Стоявшая кругом тишина усиливала впечатление.

“Кровь...” — подумал Роман и прошептал:

— Кровь.

Он вдруг явственно представил себе худые руки Христа, пригвожденные к кресту, и содрогнулся от привычного, сотни раз испытанного переживания. Оно проснулось в нем в юношеском возрасте, когда история Иисуса Назарянина перестала быть простой книжной историей и вошла в юную душу Романа огненным стержнем веры. И, как часто бывает в юности, он уверовал сразу, уверовал бесповоротно и сильно, обретя на всю жизнь тот прочный неколышимый фундамент, позволяющий по-настоящему верующим людям жить без страха и упрека. Именно так и жил Роман. Вера дала ему некое новое небо — огромное и бесконечное, на фоне которого проплывали облаками различной конфигурации все душевные порывы Романа: здесь были любовь и ненависть, радость и надежда, грусть и печаль, горе и, наконец, сомнения. Здесь было все, но ничто из всего этого не могло уже затуманить ту беспредельную синеву, раскинувшуюся в душе Романа от края и до края...

Роман любил Христа как Бога, но как человека он переживал Его. Это было сложное, невыразимое чувство, целиком охватывающее Романа и заставляющее его отождествляться с Иисусом, ощущая все движения Иисусовой души. Роман все пропускал через свою душу: Нагорную проповедь, исцеление прокаженного. (...) Во всех случаях душа его трепетала радостью, и он явственно понимал, что такое быть в Духе.

И только слова «распят же за ны при Понтийстем Пилате» давали волю боли и отчаянию. Роман понимал, что распятие поистине самая страшная казнь для человека: подвешенный между небом и землей, оторванный от людей и от Бога, он умирает, чувствуя страшное сиротство и физические страдания. Только смерть способна избавить его от мук. И все существо Романа содрогалось, чувствуя, как широкие четырехгранные гвозди намертво входят в его ладони...”. Uo. 90–91.

rovargyűjteményének megtekintése átfordul a halálvágy megtárgyalásába, amikor a tanító kifejti, hogy a csavargók és alkoholisták számára a halál vonzóbb, mint az élet:

Valójában könnyen meglehet, hogy a csavargónak teljesen más az akarata, ellentét az életakarattal, ahogy a fekete áll szemben a fehérrel. A csavargónak vagy a részegnek az akarata a nemlét felé tör, hiszen a nemlét, vagyis a nyugalom, nem kevésbé vonzó, mint az élet. „De hát ez igaz, – gondolta Roman, mikor Rukavityinov nyugodt arcába nézett. – De akkor az egész isteni akarat megkérdőjeleződik. Nem küldheti a földre Isten az embereket azért, hogy a nemlét felé igyekezzenek.”²⁰⁰

Roman ebben a beszélgetésben a nemlétre való törekvés ellen érvel, Isten akaratával ellentétnek tartván azt. Általánosságban elmondhatjuk, hogy érvelése, reflexiói egyáltalán nem állnak összhangban későbbi tetteivel, nem magyarázzák a gyilkosság elkövetését.²⁰¹

Roman Kluginnal, a falu „szkeptikusával” való beszélgetései során is felmerül Jézus Krisztus és a megváltás. Klugin Jézust nem tekinti isteni személynek, véleménye szerint egyszerűen egy pszichiátriai betegségben szenvedő ember volt. Roman meglepően nyugodtan reagál ezekre a szavakra, lezárja a beszélgetést annyival, hogy Kljuginnak nehéz élete lehet. Annál érdekesebb ezek után, hogy Klugin interpretációjában is megváltásként jelenik meg a halál:

– Andrej Viktorovics, maga nem hisz Istenben?
– Nem hiszek.
– És Krisztusban sem hisz?
Klugin fűjt egyet és leverte a hamut a padlóra:
– Nem hiszek.
– És hogy nincs halál, abban sem hisz?
Klugin összeráncolta a homlokát, amitől az arca sírós kifejezést öltött:

²⁰⁰ „На самом деле вполне вероятно, что у босяка-то воля совсем другая, противоположная воле к жизни, как черное противопоставлено белому. У босяка или у пьяницы – это воля к небытию, ибо небытие, то есть покой, не менее притягательны, чем сама жизнь. А ведь это верно, – подумал Роман, глядя в спокойное лицо Рукавитинова. – Но тогда придется ставить под сомнение весь промысел Божий. Ведь не может же Бог посылать людей на землю, чтобы они стремились к небытию?” Уо. 45.

²⁰¹ Érdekes adalék a témához továbbá, hogy Roman ebéd utáni sziesztáit Schopenhauer könyveinek olvasásával tölti, aki a köztudatba „pesszimista filozófusként” vonult be, és aki világunkat, abban pedig életünket nem tartotta többnek egy rossz tréfánál. Az emberi élet számára a cél nélküli szenvedést jelentette: „Az élet nem arra való, hogy élvezzük, hanem hogy átessünk rajta és befejezzük”. Schopenhauer A. *Paraenezisek és maximák (életbölcseleti oktatások)*. Ford. Dr. Szemlér Lőrincz. Lampel R. Kk. (Wodianer F. és fia) R. T. Könyvkiadóvállalata. Bp. 1908. 1.

- Galambocskám, még az is lehet, hogy pontosan attól élek ilyen nyugodtan, hogy hiszek az igazi halálban. Hogy előbb-utóbb megsemmisül és eltűnik örökre itt ez az egész – mondta és fejével oldalra bökött.
- Ennyire nem szereti a világot?
- Szeretem vagy nem szeretem.... Mit számít az? Csak ismerem, mint a tenyeremet, úgyhogy már elegendő is belőle. A halál viszont tabula rasa. Az a nyugalom és a mindenféle világok hiánya. Meg az én hiányom. Maga a halálból való feltámadásban reménykedik, én pedig a halálban...²⁰²

Más Kljuginnal való beszélgetésekben is felmerül a halál mint megváltás témája, például a vadászaton Kljugin a megpörköltödött szárnyú lepkét a tűzbe dobja, azzal az indoklással, hogy a szenvedés helyett a gyors halál maga a megváltás. Ugyanezen vadászaton Roman megállapítja Kljugin fegyveréről, hogy nagyon régi és megbízhatatlan, ezért óvatosan kell vele bánni, mert bármikor úgy adódhat, hogy véletlenül elsül. Kljugin válasza erre az, hogy hála istennek, milyen jó is volna minél hamarabb meghalni. Roman tettét tehát úgy is értelmezhetjük, mint aki pusztán végrehajtja a falu lakóinak kívánságát.

Jézus pszichés betegként (skizofrénként) való interpretálása és a halálvágy hangsúlyos megjelenése egyértelműen felkínálja a pszichoanalitikus olvasat lehetőségét, illetve ezen keresztül a végkifejlet freudi, a halálösztön és az ismétlési kényszer felőli értelmezését.

*A halálösztön és életösztönök*²⁰³ c. könyvében Freud kifejti, hogy eleinte csak az élettelen anyag létezett, amelyben nem volt feszültség, az élő szervezet pedig ezen feszültségmentes állapotba való visszakerülésre törekszik, azaz a halálra. Értelmezése szerint az élet erőszakos behatás nyomán jött létre a nyugalom állapotából, és a kezdetektől fogva az ahhoz való visszatérésre törekszik:

²⁰² „– Андрей Викторович, вы в Бога не верите?

– Не верю.

– И в Христа не верите?

Клюгин усмехнулся, стряхивая пепел на пол:

– Не верю.

– И в то, что смерти нет, не верите?

Клюгин поморщился, отчего его лицо приняло плаксивое выражение:

– Голубчик вы мой, да я и живу-то, может быть, спокойно только потому, что верю в настоящую смерть.

Что рано или поздно вот все это, – Он мотнул головой в сторону, – пропадет и исчезнет навеки.

– Вы так не любите мир?

– Люблю, не люблю... при чем тут это? Просто он мне подноготно известен так, что успел надоесть. А смерть – это *tabula rasa*. Это покой и отсутствие всяких миров. И мое отсутствие. Вы надеетесь на воскресение из мертвых, а я – на смерть...”. Uo. 119.

²⁰³ Freud S. *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Múzsák. Bp. 1991. 67.

Ha el szabad fogadnunk kivételt nem tűrő tapasztalatnak azt, hogy minden élőlény belső okokból hal meg, és tér vissza az anorganikus világba, akkor csak azt mondhatjuk: az élet végcélja a halál, és a múltba tekintve: az élettelen hamarabb volt meg, mint az élő.²⁰⁴

A teremtetést tehát nem pozitív aktusként fogja fel, hanem kényszerként, az így létrejövő élet fogságából az élő szervezet állandóan szabadulni igyekszik (az agresszió pedig ugyanennek mások felé való kivetülése). Ez teljes mértékben egybeesik a *Roman* szereplőinek halálvágygal kapcsolatos, fentebb idézett gondolataival: ők a léttel szemben a nemlétet tartják természetes (és kívánatos) állapotnak.

A freudi *tudattalan* elmélete mint a tettek motivációjának valódi bázisa pedig magyarázatul szolgálhat Roman tettének reflektálatlanságára. Freud szerint ugyanis nem a tudat, hanem a tudattalan az, ami valójában irányítja a cselekedeteinket. Személyiségünk olyan (örökké homályban lévő) szegmense ez, amelynek létét tudatosan nem érzékeljük. Szavakkal nem írható le, képek, mozdulatok, érzetek stb. teszik ki, és csak nagyon ritkán, általában módosult tudatállapotban kerül felszínre, például álomban vagy hipnózisban. Az ember személyiségét alapesetben a tudatos és tudattalan együttese teszi ki, amelyek egymással versengve, egymást felülírva működnek.

Roman esetében azonban a tudat és a tudattalan teljesen elválnak egymástól. A tudat tere kizárólag a kimondott szavak, a tudattalan tere pedig a tettek világa lesz. A tudattalanjában végig jelenlévő halálösztön olyan erős, hogy az ösztön-én tetteinek egyedüli irányítójává válik. A freudi olvasat magyarázatot ad arra is, miért nem érez Roman büntudatot vagy lelkiismeretfurdalást. A büntudat érzése ugyanis a reflexión alapszik: „Annak magyarázata, hogy mi a normális tudatos büntudat (lelkiismeret), nem okoz nehézséget: az én és a felettesén közötti különbségen alapszik, kifejezve azt a rosszálló ítéletet, amelyet a felettesén kritikai fóruma az én felett kimond”.²⁰⁵

A gyilkosság folyamatos ismétlése nem más, mint a freudi ismétlési kényszer ironikus megjelenítése. Az ismétlési kényszer jelentése a következő:

A beteg nem tud a benne elfojtottakra teljesen visszaemlékezni, talán éppen a leglényegesebbre nem, és így nem győződhet meg a vele közölt konstrukció helyességéről.

²⁰⁴ Uo.

²⁰⁵ Uo. 60.

Viszont kénytelen az elfojtottakat jelen élményként megismételni, ahelyett, hogy – amit pedig az orvos szívesebben látna – a múlt egy részeként emlékébe idézné.²⁰⁶

Freudnál a trauma megisméltése a feldolgozás egy módja. Ez fokozatosan veszi el a trauma élet, amely így talál magának utat, hogy a tudattalan teréből a felszínre kerüljön:

Elkerüljük a homályosságot, ha nem a tudatost és tudattalant, hanem az összefüggő ént és az elfojtottat állítjuk egymással szembe. Maga az én is sok tekintetben tudattalan (...). Ha a csupán leíró kifejezésmódot szisztematikussal vagy dinamikussal helyettesítjük, azt mondhatjuk, hogy az analízis alatt állók ellenállása az énjükből indul ki, így aztán rögtön rájövünk, hogy az ismétlési kényszer csak az elfojtott tudattalan rovására írható.²⁰⁷

A szorokini szöveg a trauma folyamatos, szó szerinti mechanikus ismétlésével eléri, hogy a gyilkosságok az olvasó számára komolyan vehetetlenné váljanak, a tragikum megszűnik, „kikopik”. Szorokin a végtelenségig koptatja a tragikumot, és ezzel eléri, hogy az olvasó pont ugyanúgy reagáljon erre is, mint a világban zajló rengeteg értelmetlen kegyetlenségre: kiég, immunissá válik, nem tudja valódi mélységében megélni azt.

A pszichoanalitikus olvasat alapján tehát Roman halálöszöne a regény végére tudattalanja világából a felszínre tör, ez vezet gyilkossághoz, az ismétlési kényszer pedig annak megisméltéséhez. Az őt ért trauma, amire ez válaszként történik, pedig nem más, mint a létezés fájdalma, amely tudatában azonban nem jelenik meg, hiszen az a boldogságról alkotott klisékkel van tele. A freudi olvasat azt mutatja meg, hová vezet a tudat és tudattalan szétválasztása, a reflektálatlanság, a valódi vágyak és félelmek elnyomása. Ez magyarázatot adhat az olvasó számára az érthetetlen agresszióra, kegyetlenségre. Roman esetében azonban hiba csúszik a pszichoanalitikus olvasatba, ugyanis hiányzik egy fontos mozzanat: a gyilkosságok során sem kerül a felszínre semmi Roman érzéseiből. A pszichoanalízis koncepciója ez emberben zajló pszichés folyamatok feltárásán alapul, Romannál azonban hiányzik az önreflexió (lásd részletesebb később a Goncsarov-fejezetben), belső folyamatairól, érzéseiről nem tudunk meg semmit, ugyanis vagy a klisék jelennek meg annak helyén (eleinte) vagy (később) az önreflexió teljes hiányával szembesülünk.

²⁰⁶ Freud S. *A halálöszön és az életöszönök*. Digi-Book Magyarország Kiadó. Gyula. 2014. 30.

²⁰⁷ I. m. 32.

II. 3. 3. A *Roman* mint regény

Roman öngyilkosságát a feltámadás gondolatával össze nem kötő elemzések egy része viszont Roman halálát mint a regényműfaj halálát értelmezi, többek között: „A zárómondat (»Roman meghalt«) vonatkozhat mind a főhős, mind az orosz realista regény műfajának sorsára” (O. Bogdanova).²⁰⁸ N. Szkakov is egyetért azzal, hogy Roman halála a műfaj halálát is jelenti egyben: „Ennek a folyamatnak az eredménye az, hogy a főhős és a műfaj végleg meghal, vagyis Roman egyesül a *Romannal* (a *Regénnyel* – K. O.) és átlép a nemlét szférájába.”²⁰⁹ Emellett megjegyzi azt is, hogy, „A regény szövegéhez egy lista is csatolva van »Lista a Roman Alekszejevics Voszpennyikov által meggyilkoltakról« címmel, amelyből a bűncselekmény helyszínének topográfiája és a sorozotgyilkosság kronológiája is kiolvasható”.²¹⁰ Szkakov jelentőséget tulajdonít ennek a listának, olyan gesztusként értelmezve, amellyel személyes üggyé teszi a műfaj halálát: „ez egy privát jegyzék, mely elsíratja az irodalmi műfajt és a regény hőseit. Szorokin ezzel a bensőséges gesztussal aláássa a regény nyilvánosságát, saját, személyes ügyévé teszi a nagy orosz regény halálát. (...) Az áldozatok statisztikai adatokként szerepelnek, egyfajta szövegelemként alkotva a regényműfaj háttéréként”.²¹¹

A listának ezen értelmezését nem találom megalapozottnak. Szkakov észreveszi azt is, hogy a listán van két pontatlan információ: „hiányzik Marija Csernova, akinek a 30-as szám alatt kellene szerepelnie, valamint megduplázódik Jakov Gugyin (72-es és 73-as szám). Az áldozatok számának összegét (247) ezek a „kihagyások” nem befolyásolják. Arra a kérdésre, hogy „Hová tűnt Marija Csernova?” Vlagyimir Szorokin lakonikusan ennyit mondott: „Valószínűleg megszökött”.²¹² Emiatt nem igazán lehet komolyan venni mint gyászoló gesztust – valaki kétszer hal meg, valaki pedig mégsem.

Szkakov azonban a gyilkosság egy másik fontos aspektusára is felhívja a figyelmet: „Tatjana, a szobában rejtőzve vagy az utcán, megszólaltatja a harangot, és erre válaszul

²⁰⁸ Богданова О. Концептуалист, писатель и художник Владимир Сорокин. Филол. ф-т. СПбГУ. СПб. 2005. 30.

²⁰⁹ Скаков Н. Слово в «Романе». Уо.

²¹⁰ Bővebben ugyanerről lásd: Скаков Н. I. м.

²¹¹ Уо.

²¹² Уо.

Roman elveszi valamelyik áldozat életét a baltával. A fiatalok házassági köteléküket ünneplik, ez a házasság pedig a gyilkosság véres pecsétjével pecsételődik meg”.²¹³ A regény befejezését mint a fekete mágia rituáléját értelmezi, melynek keretében a házasság érvényessé válik. Így a házasság szentsége összefonódik a gyilkosságokkal. I. Kalinin is hasonlóan értelmezi a végkifejletet, a gyilkosságokat mint rituális áldozathozatalt írja le.²¹⁴

Dolgozatom érvelése szerint egy másik értelmezést is megenged a regényvégi rituálé: ahhoz viszont először el kell fogadnunk azt a feltételezést, hogy valójában nem Roman, hanem Tatjana alakja szimbolizálja a 19. századi orosz irodalmat.²¹⁵ Roman sokkal jobban kötődik a posztmodern tradícióhoz, mint Tatjana. Roman alakja nem valószínű: mint már említésre került, nincs semmilyen rossz tulajdonsága, egyáltalán nem hasonlít valódi emberre, sem konkrét hősré, inkább „emberfeletti” lény. Az, hogy Romannak hívják, posztmodern gesztusként is értelmezhető – nem ember, de nem is műfaj, inkább a regény műfajának paródiája. Tatjana sokkal emberibb szereplő. A neve rögtön emlékeztet egy konkrét hősré – Puskin Tatjanájára. A szorokini Tatjana sokban hasonlít hozzá: egyszerű, tiszta, ártatlan lány, aki hisz a szerelemben. De a másik Tatjanával ellentétben benne él valamilyen rejtett gonoszság: hiszen ő indítja el a tömeggyilkosságot (minden gyilkosság előtt harangozik, ezzel kezdődik maga a gyilkosság aktusa), bár paradox módon ő maga nem öl meg senkit, ilyen értelemben egy Lady Machbet-szerű figura, amely egyébként szintén aktív az orosz irodalomban. A 19. századi orosz irodalomban ugyanígy meg lehet találni nemcsak a hitet, lelki értékeket, ideálokat és a válaszok kikristályosítására való irányultságot, hanem az élet kilátástalanságáról való tudást és minden érték megkérdőjelezhetőségét is – csak ott nem jelenik meg annyira feltűnően, mint a posztmodernben, inkább impliciten. Ahogy Romannak szüksége van a harang hangjára, ahhoz, hogy a gyilkosságokat elkövesse, ugyanígy szüksége van a posztmodernnek a 19. század irodalmára – az első lépés a dekonstrukcióhoz. Ebben a formában a 19. század irodalma a posztmodernhez vezet.

²¹³ Скаков Н. И. м.

²¹⁴ И. Калинин. *Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории*. Новое литературное обозрение. №120. 2/2013.

²¹⁵ Bár a dolgozatban ezzel a témával külön nem foglalkozom, fontos megemlíteni a Szorokin-regény másik fő női karakterét, Zóját is, akinek alakja erőteljesen turgenyevi ihletettségű, vö.: a randevú helyszínének szimbolikussá válása, idillinek látszó szerelem hirtelen elmúlásának sémája, elválás stb.

Érdemes megjegyezni, hogy a regény végén Roman, a főhős, szó szerinti értelemben Tatjana kezét (levágott kezét) használja, hogy összemázza a Szűz Mária ikont: tipikus posztmodern gesztussal szó szerint darabjaira szedi a hősnőt. Az előbb említett analógia mentén haladva, és elfogadva Tatjanát a 19. századi regény szimbólumaként, a levágott kézzel való írást értelmezhetjük úgy, hogy a 19. századi irodalom ideje elmúlt, de annak „halott keze” segít a posztmodern irodalom létrehozásában.

Összegezvén az eddig leírtakat, azt az állítást fogalmazhatjuk meg, hogy többek véleményével ellentétben Roman öngyilkossága nem a 19. századi regény halálának feleltethető meg. Ebben az értelmezésben a 19. századi regény valamilyen textuális „szörnyetegként” jelenik meg, amellyel a posztmodernnek egyszer s mindenkorra végeznie kell. Dolgozatom érvelése szerint valójában a *Roman* szövege inkább befejezi azt a folyamatot, amelyet a 19. századi regény elkezd, azaz folytatja a válaszadást arra a kérdésre, amit már a 19. századi regényben feltettek: az ember elér mindent az életben – de mi lesz azután?

A 19. századi regény ténylegesen kereste a választ erre a kérdésre. Említettük Levin karakterét az *Anna Kareninából*, aki boldog családapa, mégis rejtegetnie kell maga elől a köteleket és a fegyvereket, hogy nehogy véletlenül kedve támadjon végezni magával. A *Háború és békében* is találhatunk hasonló példát: Natasa Rosztova értelmesen gondolkodó lány, szerelemből ment férjhez és utána gyerekei születtek – úgy tűnhet, minden ideálisan alakult az életében. Ő azonban felhagy azzal, hogy odafigyeljen magára; többé nem öltözik csinosan, sőt nem is fésülködik, és a gyerekein kívül semmi másról nem lehet vele beszélgetni, mintha minden egyéb gondolat eltűnt volna a fejéből.

A szorokini hősök viszont nem várják ki, hogy ehhez hasonló egzisztenciális válságba forduljon az életük. Megértik azt, hogy ez elől nincs menekvés, és számukra az egyetlen kiút a halál. Ez az egyetlen lehetőség a „feltámadásra”. Ennek gyökerei pedig már a 19. századi regényben is jelen voltak.

II. 3. 4. Metamorfózis. A kultúra folytonossága

Úgy tűnhet, hogy Roman és felesége hirtelen és szinte észrevétlen átalakulása tipikus szorokini konceptualista fogás, amelynek semmi köze a 19. századi regényhez. A következőkben megpróbálom bebizonyítani, hogy ez nincs így.

A hős metamorfózisa az orosz klasszikus irodalomban elég elterjedt. Érdekes megvizsgálni ezt az aspektust Dosztojevszkij és Tolsztoj prózájában. Ilyen váratlan és előreláthatatlan metamorfózis például *A Karamazov testvérekben* Zoszima átalakulásának története. Zoszima kemény és brutális gárdatiszt volt (saját szavai szerint „vad, kegyetlen és esztelen lény volt”), a magas rangú katonatisztek jellemző életet élte. Két esemény vezetett az életében bekövetkező fordulathoz: a párbaj riválisával és az ártatlan tisztiszolga, Afanaszij megverése.

Zoszimát hirtelen elviselhetetlen szégyen fogja el, eszébe jut halott bátyja, aki halála előtt megvilágosodott:

Mintha hegyes tűvel keresztülszúrták volna a lelkemet. Úgy állok ott kábán, a napocska meg ragyog, a kis levelek csillogva örvendeznek, a madárcák pedig magasztalják az Istent... Eltakartam az arcomat mind a két tenyeremmel, lerogytam az ágyra, és zokogásra fakadtam. Ekkor eszembe jutott Markel, a bátyám, meg azok a szavai, amelyeket halála előtt a cselédeknek mondott: „Kedveseim, drágáim, miért szolgáltok, miért szerettek engem, hát megérdemlem én azt, hogy szolgáljatok?!” – „Hát megérdemlem én?” – villant hirtelen az eszembe. Valóban, mivel érdemlem én ki azt, hogy egy másik ember, ugyanolyan, mint én, az Isten képmása, engem szolgáljon? Életemben akkor nyilallt az agyamba először ez a kérdés. „Édesanyám, drága vérem, valóban mindenki bűnös mindenkivel szemben mindenkiért, csak ezt nem tudják az emberek, mert ha tudnák - mindjárt paradicsom lenne itt!” Uramistenem, hát ez se volna igaz – gondoltam sírva –, hátha valóban bűnösebb vagyok mindenkinél, mindenkiért, és én vagyok a legrosszabb ember a világon.

És ekkor teljes fényében hirtelen feltárult előttem a teljes igazság: mire is készülök én? Egy embert készülök megölni, egy nemes lelkű, jó és okos embert, aki semmit se vétett ellenem, a hitvesét pedig ezzel örökre megfosztom boldogságától, agyongyötröm és tönkreteszem.²¹⁶

²¹⁶ Dosztojevszkij F. *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. II. kötet. Európa. Bp. 1977. 26.

Ennek eredményeképp Zoszima nem hajlandó lelőni riválisát, elvonul a világtól és szerzetes lesz, szentségének híre messze elterjed.

A bűnös és erkölcstelen életet élő hős váratlan lelki „feltámadása”, személyiségének újjászületése fontos szerepet tölt be Tolsztoj több művében is. Ilyen például a *Bál után*, amelynek főhőse, Ivan, egyetlen éjszaka alatt változik meg („egyetlen éjszaka, pontosabban reggel, az egész életemet megváltoztatta” – magyarázza), vidám, gondtalan diákból és szerelmesből aszkétává válik, aki életét jó cselekedeteknek szenteli.

Figyelemre méltó, hogy a metamorfózisban két tényező játszik kulcsszerepet: a bál és a kínzás. Ivan Vasziljevics először táncol szerelmével a bálon, közben boldogságot és harmóniát érez; utána nem sokkal később pedig véletlenül meglátja, hogy a lány apjának parancsára katonák vernek egy tatár szökevényt. Itt felmerül a szembeszökő hasonlóság Szorokin *Romanjával*, amelyben a rituális cselekvések fontos jelentést hordoznak – különösen az utolsó, esküvői jelenet, amelynek keretein belül ambivalens rituálék sora kerül leírásra.

Feltételezhetjük, hogy Dosztojevszkij és Tolsztoj hőseinek metamorfózisai az ún. „кризисное житие” (válság-hagiográfia) műfajából erednek. A hagiográfia műfajával több kutatás is foglalkozik Dosztojevszkij műveivel kapcsolatosan. G. Ponomerova szerint Dosztojevszkij *A Karamazov testvérekben* a hagiográfia műfaját új köntösbe öltözteti, amikor a realista regénnyel ötvözi azt.²¹⁷ A fogalmat Bahtyin nevezi meg elsőként az antik regénnyel kapcsolatban.²¹⁸ A hagiográfiának, azaz a szentek életét elbeszélő történeteknek több típusa van. Nagyobb részük olyanokról szól, akik „születésüktől fogva” szent életet

²¹⁷ Пономарева Г. «Житие Великого грешника» Достоевского (структура и жанр). In: В. Виноградов и др. (ред). *Исследования по поэтике и стилистике*. Наука. Л. 1972. 66–86., а Dosztojevszkij regényeiben megjelenő válság-hagiográfiával foglalkozó további szakirodalmak: Пономарева Г. Житийный круг Ивана Карамазова. In: Фридендер Г. М. (отв. ред.) *Достоевский: Материалы и исследования*. Наука. Л. 1991. Т. 9. 144–166., Сайченко В. „Житие Великого грешника” - трансформация замысла, жанровое своеобразие, роль в творческой эволюции Ф. М. Достоевского. 2002., Натарзан Е. *Житийные мотивы в творчестве Достоевского*. Дисс. 2000.

²¹⁸ Bahtyin az antik regény második típusa kapcsán ír a válság-hagiográfiáról: „К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: “Сатирикон” Петрония [...] и “Золотой осел” Апулея [...]. Но существенные элементы этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем – кризис и перерождение человека).» Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. In: Бахтин М. *Эпос и роман*. Азбука. СПб. 2000. 38., «В раннехристианских кризисных житиях относящихся к тому же типу дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, – образ грешника (до перерождения) и образ праведника – святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой [...]». Уо. 43.

élnek; van azonban egy olyan típus is, amelyben a „bűnös szentek” történeteit mesélik el, akiknél a „lelki fordulat” kulcsszerepet kapott²¹⁹: ezek a hősök „megtért bűnösök vagy szentéletű emberek, akik kísértésbe estek, de legyőzték azt”²²⁰.

A „születésüktől fogva” szent éltet élőkkal szemben²²¹ náluk „a metamorfózis momentuma kerül előtérbe (bűnös élet – krízis – bűnbánat – szentség)”²²².

Oroszországban nagy népszerűségnek örvendett az ún. „Четьи-Минеи”, amely válság-hagiográfiák egész sorát tartalmazta. Az olyan hősök, mint szt. Taiszia, Jevdokia, Maria Jegipetszkaja, közismerten „eltévedelyedettek” voltak, de később bűneiket imádsággal és bűnbánattal jóvá tették, így a szentek közé kerültek. Még inkább érdekes Iakov-posznyik története, aki megerőszkolt és megölt egy benne megbízó fiatal lányt, de ez nem zavarta a későbbi szentté válását.

Ebből is látszik, hogy a Szorokin által Romanon végzett kísérlet, amely során a személyisége élesen megváltozik, nem lóg ki a klasszikus irodalmi kánon által behatárolt keretek közül. Azonban van egy fontos különbség a 19. századi hősök és Roman feltámadása között: a 19. századi hősök metamorfózisa az „eszmélés” eredménye, valamilyen emberi tényező hatására végbemenő nagy horderejű változás a személyiségben, míg Szorokin ezt az eszmélésregény-tradíciót²²³ is kifordítja: Roman eszmélése valamilyen semmiből jövő impulzus hatására történik, látszólag ugyan hasonló a realista regények eszméléséhez, viszont nélkülöz bárminemű indokoltságot vagy mélységet.

II. 2. 5. Kitekintés. A *Marina harmincadik szerelme* és Tolsztoj *Feltámadása*

A *Roman* nem az egyetlen olyan regénye Szorokinnak, amelyben kifordítja a feltámadás koncepcióját. A válság-hagiográfia, a metamorfózis, illetve az az eszmélés-regény tradíciójának kifordítása mind nagyon erősen kapcsolódik egy másik korai Szorokin

²¹⁹ Климова М. *От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: жития «грешных святых» в русской литературе*. «ИНДРИК». М. 2010. 12.

²²⁰ I. m. 11.

²²¹ Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Художественная литература. М. 1975. 266.

²²² Az eredeti szöveg: „момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь – кризис – искупление – святость)”. I. m. 280.

²²³ Kovács Árpád *eszmélésregény terminusának elméleti megalapozását a fentebb már említett Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben]* című monográfiájában végzi el.

regényhez, *A Marina harmincadik szerelméhez* is. *A Marina harmincadik szerelme* c. könyvében Szorokin ugyanis Tolsztoj *Feltámadását* írja újra: „[*A Marina harmincadik szerelme*] klasszikus regényként épül fel, a hős megmenekülésének története. Ez esetben azonban a hős az individualizációtól menekül meg. Ez Tolsztoj *Feltámadásának* kifordítása.”²²⁴ Ezt a koncepciót fejtem ki jelen fejezetben.

Szorokin *Marina harmincadik szerelme* című könyvében (amelyet körülbelül egy időben írt a *Romannal*) a rá jellemző „narrációrombolás” különleges módon jelenik meg. A többi Szorokin-alkotással ellentétben, amelyekben először reprodukál, majd dekonstruál valamilyen jól ismert, az emberi természet idealizálására játszó irodalmi modellt (leggyakrabban ez a preparáció a szocialista-realista paradigmára irányul), itt éppen ennek ellentéte történik: a könyv pontosan a szocializmus mitologizálásával záródik, az azt megelőző szövegben azonban nehéz bármilyen klisé vagy stílusimitációt felfedezni.

A történet 1983-ban játszódik Moszkvában, a főhősnő pedig egy harmincéves zongorista (zongoratanárnő), Marina Alekszejeva. Marina a szovjet hatalom ellensége, aki rajong Alekszander Szolzsenyicinért. Baráti köre a szovjet rezsim ellen harcoló ellenállókból, külföldiekből és az orosz kulturális underground képviselőiből, illetve fiatal leszbikus lányokból áll. A leszbikus-disszidens akciókról szóló elbeszélés neutrális tónusú, nem utánoz semmilyen felismerhető stílust vagy axiológiát.

Az elbeszélés abban a pillanatban „esik szét”, amikor Marina szexuális kapcsolatba kerül egy külsőre Szolzsenyicinhez hasonló szovjet pártfunkcionáriussal, mialatt a szovjet himnusz szól. Ezután Marina elfordul addigi életétől, a munka hőseként dolgozik abban a gyárban, amelyben Szolzsenyicin-hasonmás szeretője pártszervezőként van jelen. Innentől a regény második része átfordul egy tipikus szocialista-realista termelési-nevelési regénybe.

Első látásra úgy tűnhet, hogy a *Roman* c. regénnyel ellentétben a *Marina harmincadik szerelme* nem kapcsolódik különösebben a 19. századi regényhez. A szöveg közelebbi olvasata azonban mást hoz felszínre. Mint már említésre került, maga Szorokin nyilatkozta azt a regénnyel kapcsolatban, hogy az Tolsztoj *Feltámadásának* átirata, így mindenképpen érdemes megvizsgálni a művet Tolsztoj alkotásainak és tágabban értelmezve a 19. századi orosz regénynek a kontextusában.

²²⁴ Сорокин В. Текст как наркотик. In: Сорокин, В. Сб. рассказов. "Кисет". изд. "Руслит". М. 1992. 124.

Tolsztoj *Feltámadása* az arisztokrata Nyehljudov lelki „feltámadásának” története. Pontosabban, két hős morális fejlődését is nyomon követhetjük: Nyehljudov mellett Katyusa Maszlova is lényeges változáson megy keresztül (akit Nyehljudov fiatal tisztként elcsábított és ez közrejátszott abban, hogy a lány a prostitúció útjára kényszerült lépni). Ezen lelki fordulat alakzata, mint az előző fejezetben már ismertettük, a válság-hagiográfia műfajára vezethető vissza.

Szorokin Marinájának története, aki szó szerint különböző bűnökbe esett, majd a kommunista munka hősévé vált, ugyancsak összefüggésbe hozható a válság-hagiográfia műfajának tradíciójával, amelyhez a *Feltámadást* is kapcsoltam. A válság-hagiográfiák konstrukcióját, mint korábban szintén említettem, az orosz klasszikusok közül sokan alkalmazták, köztük Dosztojevszkij is. Különösen gyakori volt a 19. századi orosz irodalomban a „bűnös nő” lelki megtisztulásának leírása, amely a *Feltámadás* alapjául szolgál.

Nagy népszerűségnek örvendtek a prostituáltak „megtéréséről” szóló történetek, amelyek közül a legolvasottabb Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című műve volt. Dosztojevszkij iróniájának céltáblájául két mű, Nyekraszov *Amikor az eltévelyedés sötétjéből* (*Когда из мрака заблуждения...*) c. verse és Csernisevszkij *Mit tegyünk?* c. regénye szolgált.

Mivel Szorokin regényében a hősnő morális „megtisztulásában” kulcsszerepet játszik a gyári munka és a munkahelyi kollektíva hatása, ezért a *Marina harmincadik szerelme* előzményeként tekinthetünk a *Mit tegyünk?* c. Csernisevszkij regényre – konkrétan a regénynek arra a szálára, amely Vera Pavlovna varrónő történetét írja le.

Csernisevszkij hősnője egy új vállalkozást hoz létre, amelyben a dolgozó lányokat nem használják ki (a többletmunkáért járó pénzt egyenlően osztják el közöttük), illetve emellett oktatást és nevelést is kapnak remek pedagógusoktól. A vállalkozás különlegessége, hogy minden tanuló-dolgozó lány volt prostituált. Egyikük, Nasztya Krjukova sorsa különösen részletes leírásra kerül, mivel régebben kapcsolata volt Kirszanovval – a regény másik főhőseivel, aki a történet kibontakozása során házasságot köt Vera Pavlovnával. A Marina átalakulásáról szóló Szorokin-mű azonban nem csak ezen a síkon függ össze a *Mit tegyünk?* c. regénnyel. Csernisevszkij könyvének középpontjában az „új ember” formálódásának folyamata áll – akik azonban a régi emberekből formálódnak. A *Mit tegyünk?* hőseinek új, progresszív nézetei és erkölcsi morálja a sötét pincéből a napfényre kerülés metaforáját használja fel, amelyről részletesen esik is szó Vera Pavlovna első, szimbolikus álmában.

Valójában a szorokini Marina Alekszejeva is, Vera Pavlovnához (vagy Nasztya Krjukovához) hasonlóan „napfényre kerül” a leszbikus-disszidens előítéletek sötét pincéjéből, amikor megtalálja a boldogságot és harmóniát a kommunista kollektívával együtt végzett munkában. A *Mit tegyünk?* c. regény, mint köztudott, nagy hatást gyakorolt a szocialista-realista kánon formálódására, így feltételezhető, hogy Szorokin regényének második részéhez erős szálak fűzik.

Térjünk vissza Tolsztoj *Feltámadásához*. Hogyan történik a feltámadás Tolsztoj értelmezésében, hogyan alakul át a személyiség bűnös lélekből erkölcsi értékeket szem előtt tartó emberré? Tolsztojnál a személyiségnek van egy alacsonyabb rendű, „állati”, illetve egy magasabb rendű, erkölcsi értékek felé törekvő összetevője, amelyek között állandó harc folyik. Amikor Nyehljudov elcsábítja Katjusát, az „állati” összetevő ideiglenes győzelmet arat az emberi felett:

Nyehljudov azért tért be néneihez, mert ezrede után utaztában birtokuk útjába esett – az ezred ezen az úton már előremenetelt –, meg azért is, mert nénei nagyon kérték erre, de legfőképpen azért, hogy viszontlássa Katjusát. Lelke mélyén talán már akkor feltámadt a gonosz vágy, talán már akkor ezt sugalmazta neki fékevesztett állati énjé, de ő maga nem ébredt tudatára rossz szándékának, csupán vágyott viszontlátni a helyet, ahol olyan jól érezte magát, vágyott viszontlátni kissé nevetséges, de jólelkű nénikéit, akik mindig a szeretet és csodálat finom, szinte észrevétlen légkörével vették körül – és vágyott viszontlátni a kedves Katjusát, akinek olyan kellemes emléke maradt meg lelkében. (...) Nyehljudovban, mint a legtöbbünkben, két ember élt. Az egyik: a lelki ember, aki a maga javát csak olyasmiben keresi, ami embertársainak is javát szolgálja; a másik pedig az állati ember, aki csak a maga javát hajszolja, s akár az egész világot feláldozza élvezeteiért. Nyehljudovban az önzési hóbortnak ebben a korszakában, amelyet pétervári katonaélete lobbantott fel benne, az állati ember uralkodott, és teljesen elnyomta a lelki embert. (...) És Nyehljudovban e két napon át, nagypéntektől húsvétig, szüntelen benső harc folyt, noha ő maga nem vett róla tudomást.²²⁵

Nyehljudov életében két esemény játszik kulcsfontosságú szerepet: először az „állati” győzelme, amikor elcsábítja Katjusát (bár, mint a fenti idézetből látható, már ekkor is jelen van egyfajta kettősség, hiszen „gonosz vágy” mellett megjelenik az is, hogy „vágyott

²²⁵ Tolsztoj L. *Feltámadás*. Ford. Szöllősy Klára. Kossuth Kiadó. Bp. 2006. 36–38.

viszontlátni a kedves Katyusát, akinek olyan kellemes emléke maradt meg lelkében”) majd, sok évvel később „erkölcsi és emberi” győzelme, amelyet bűnbánat és egész életére szóló változás követ. Nyehljudov szégyent és undort érez: undorodva gondol szeretőjére, Marja Vasziljevna-ra, a Katyusa előtti bűnösségére, illetve érdemtelenül szerzett vagyonára:

Hát Marja Vasziljevna-val meg a férjével nem viselkedtél aljasul, szégyenletesen? És az örökség? Azzal az ürüggyel, hogy anyádtól kapod a pénzt, élvezed a gazdagságnak minden előnyét, holott tudod, hogy jogtalan? És egész henye, züllött életed! És mindennek megkoronázása, ahogyan elbántál Katyusával. Alávaló gazember! ²²⁶

Végül eljön a valódi átalakulás pillanata, a magasabb rendű, lelki értékek előtérbe kerülése:

Imádkozott, arra kérte Istent, segítse meg, költözzék beléje és tisztítsa meg; s miközben ezért könyörgött, már meg is történt az, amit kért. A benne élő Isten fölébredt tudata mélyén. Nyehljudov egynek érezte magát vele, s ezért nemcsak szabadságot, erőt, életörömet érzett, hanem megérezte a jónak minden hatalmát. Képesnek érezte magát minden jóra, a legjobbra, amit csak ember megcselekedhet. ²²⁷

Hangsúlyoznunk kell, hogy Nyehljudov életében az „egyszerűsödés” elsősorban két dologban nyilvánul meg: először is a földtulajdonról mint privilégiumról való lemondásban, másrészt pedig a szexuális viszonyokról való lemondásban (a narrátor interpretációja szerint ezen a síkon jelenik meg az ördög). Könnyű észrevenni, hogy Szorokin Marinájával a regény második részében ugyanez történik.

Az „egyszerűsödés” motívuma, amely Marinával kapcsolatban is felmerül, egyértelműen a kései Tolsztojjal vont párhuzam. Marina elutasítja az import kozmetikai cikkeket, farmert, divatos ruhát, saját lakást, illetve végzettségének megfelelő intellektuális munkát is, fizikai munkásként, gépen kezd dolgozni, a gyári menzán eszik, munkásszállón lakik. Mondhatjuk, hogy Szorokin hősnője gyakorlatilag szó szerint, csaknem pontról pontra végrehajtja az „egyszerűsödés” programját, amelyet Tolsztoj a kései publicisztikájában és prózájában fejtett

²²⁶ Uo. 73.

²²⁷ Uo. 74.

ki²²⁸ (és részben magában a *Feltámadásban* is). Nem kevésbé szembetűnő az a körülmény sem, hogy a szexuálisan túlfűtött Marina a regény második részében aszexuálissá válik. A szovjet himnusz alatt átélt szexuális élmény után a hősnő teljesen elveszíti ez irányú érdeklődését – de nemcsak ő, hanem a többi, szocialista-realista kontextusban megjelenő szereplő is, azaz Marina kolléganői és barátai is. Ezt értelmezhetjük a konceptualista Szorokin szocialista-realista kánonhoz való parodisztikus viszonyulásaként is. Viszont fontos hangsúlyoznunk, hogy a szocialista realizmusban egyáltalán nem volt jellemző a szerelem és erotika mellőzése vagy elutasítása, sőt a szerelmi szál általában igen fontos helyet foglalt el ezekben a szövegekben. Így visszajutunk ahhoz a feltételezéshez, hogy Szorokin regénye elsősorban a *Feltámadáshoz* köthető. Ez a tolsztoji diskurzusba helyezi a szöveget, amelyet így egy másik szöveg felől is érdemes megközelítenünk.

Mint közismert, Tolsztoj szexualitással kapcsolatos nézeteit leginkább a *Kreuzer szonáta* című elbeszélésében fejtette ki. Tolsztoj ezzel a kérdéssel kapcsolatban elég szélsőséges álláspontot képviselt. Korábban megengedte ugyan a nemi életet, de csak házasságon belül, itt azonban már elítéli a szexualitás minden formáját és csak a szüzességet tartja követendő normának az emberiség számára. Azokkal a kritikákkal, amelyek rámutattak, hogy a nemi élet kategorikus elutasítása az emberiség kipusztulásához vezet, Tolsztoj nem találta elég meggyőzőnek. A *Kreuzer szonáta* utószavában a következőképpen fogalmazott:

De azt mondják: "Ha a nőtlenség jobb a házasságnál, akkor nyilvánvaló, hogy az embereknek azt kell tenniük, ami jobb. Ha azonban az emberek ezt teszik, akkor az emberi nem kihal, se ezért nem lehet az emberi nem eszménye önmagának megsemmisítése." De arról nem is szólva, hogy az emberi nem megsemmisülése nem új fogalom a mi világunk embere előtt, hanem hittétel a vallásosak számára, a tudomány emberei szemében pedig a nap kihűlésére vonatkozó megfigyelésekből származó elkerülhetetlen következtetés – ebben az ellenvetésben nagy, elterjedt és régi félreértés rejlik. (...) Az a nézet, amely szerint az emberi nem kihal, ha az emberek minden erővel az erényességre törekednek, ahhoz hasonló, amelyet egyesek hajlamosak vallani (és vallanak is): nevezetesen, hogy az emberi nem elpusztul, ha az emberek a létért vívott harc helyett minden erővel arra törekednek, hogy szeretetet tanúsítsanak barát és ellenség s minden élőlény iránt.²²⁹

²²⁸ Толстой Л. Так что же нам делать? *Собрание сочинений в 22 т.* Художественная литература. М. 1983. Т. 16. 166–399.

²²⁹ Tolsztoj L. Utószó a "Kreutzer-sonátá"-hoz. In: Uő.: Ivan Iljics halála. Elbeszélések. Ford. Gellért György. Európa. Bp. 2008. 360–362.

Láthatjuk, hogy a tolsztoji álláspont ebben a kérdésben jóval radikálisabb, mint a kommunista utópiáé, amelyre a totalitárius kultúra épült.

Tolsztoj mellett még egy író megjelenik a *Marina harmincadik szerelme* c. regényben, a már említett Alekszandr Szolzsenyicin. A *Gulag szigetsoport* szerzőjét Marina egy kortárs Tolsztojként képzei el: nemcsak irodalmár, de spirituális vezető és tanító is egyben, akinek szövegei az „igazság” közelében járnak, portréja pedig az ikon szerepét tölti be Marinánál: „Ő mindig úgy nézett, mintha várná a választ átható tekintetének kérdésére: mit tettél azért, hogy EMBERNEK hívjanak?”²³⁰ Úgy tűnik tehát, hogy már nemcsak irodalmi, hanem a bibliográfiai szövegek és is a narratíva részévé válnak.

A Tolsztoj–Szolzsenyicin párhuzam visszatérő motívum a szövegben, Marina, amikor saját Szolzsenyicin iránti romantikus érzéseit ironizál, a *Feltámadás* szerzőjét is megemlíti: „Ugyanolyan, mintha Lev Tolsztojba szeretnél bele...”²³¹. Így Szolzsenyicin úgy van jelen Szorokin regényének struktúrájában, mint ideológus-író, aki az orosz klasszikusok tradícióját folytatja. Ebben a kontextusban a regény elemzése szempontjából ugyanolyan fontosak Szolzsenyicin szövegei és biográfiai eseményei, mint Tolsztojé. A hősnő hirtelen, előzmények nélküli transzformációja megy végbe: Marina, aki a szovjet hatalom ellensége és a kommunista államot – Szolzsenyicin szellemében – rákos daganatnak tartja a Föld testén, hirtelen átváltozik szovjet patriótává, a kommunista munka élharcosává. Úgy tűnik, újfent a Szorokinra és a moszkvai konceptualistákra oly jellemző „narrációrombolás” áll előttünk, de Szorkinnál ezzel együtt megjelenik a metamorfózisnak mélyebb, rejtett logikája is, nem pusztán a konceptualista sokkolás. E logikát követve Szolzsenyicin alakjához jutunk el, aki a főszereplőnő bálványa és plátói szerelmének tárgya. Mint köztudott, a *Gulag szigetsoport* szerzője korántsem volt mindig a kommunizmus ellensége és disszidens. Az életében 30 éves kora körül bekövetkező fordulat éppen fordítottja Marina metamorfózisának.

27 éves koráig Alekszandr Szolzsenyicin a kommunizmus élharcosa és a rendszer lelkes támogatója volt, világ-forradalomról álmodozott; első írásának címe *Szeresd a forradalmat* volt. Az elbeszélés önéletrajzi ihletésű hőse szilárd kommunista értékrenddel rendelkezik:

²³⁰ „ОН всегда смотрел так, словно ждал ответа на вопрос своих пронзительных глаз: что ты сделала, чтобы называться ЧЕЛОВЕКОМ?” Сорокин В. *Тридцатая любовь Марины*. АСТ. М. 2008. 123.

²³¹ „Все равно что в Льва Толстого влюбиться...” Уо. 195.

Az ő nemzedékük azért született, hogy a Föld egyhatodáról áterjesszék a forradalmat az egész Földre.²³²

De mindig az érződött, mintha közelegne egy nagy ütközet, melyet csak a Világforradalom tud majd megoldani, de az ő nemzedéküknek előbb még le kell feküdnie, mindenkinek le kell feküdnie, mindenkinek készülnie kell arra, hogy meghal, és ebben a tudatban öröm volt és büszkeség. Az EGÉSZ nemzedék nem bánja, ha feküdnie kell, ha az ő csontjaikon kapaszkodik fel az emberiség a fényhez és a boldogsághoz.²³³

Valójában meggyőződéses trockista volt, nem meglepő tehát, hogy amikor 1945. február 9-én letartóztatták (akkor még a szovjet hadsereg parancsnokaként szolgált), Lev Trockij portréját találták meg nála.²³⁴ „És Szolzsenyicint azért tartóztatták le, mert a barátjának írt leveleiben tipikusan trockista szempontokból kritizálta Sztálint, vagyis azért, mert eltávolodott a harcos forradalmiságtól és barátkozott a burzsuj szövetségeseivel.”²³⁵

Az 1940-es évek végén Szolzsenyicin hatalmas változáson ment keresztül, a kommunista eszme fanatikus harcosából nem kevésbé fanatikus kommunizmus gyűlölő lett. További munkásságában démonizálni kezdte a kommunista rezsimet, az abszolút gonoszként beállítva azt: „Be kell látnunk, hogy a gyűlölet hatalmas erejű Világgonoszsága egyre sűrűsödik, szétárad a földön...”²³⁶

Láthatjuk tehát, hogy Szolzsenyicin, aki a Szorokin-regényben kiemelt szerepben jelenik meg (híres orosz író, Tolsztoj mai megfelelője stb.), életrajzi szövegén keresztül könnyen párhuzamba hozható a fentebb említett válság-hagiográfia műfajával: a bűnös hirtelen megváltozik, megbánja bűneit és a „szent” életet választja. Ezek miatt a feltámadás kérdésköréhez, a metamorfózis jelenségéhez és a Tolsztoj-intertextusokon keresztül a 19. századi realista regényhez való egyértelmű kapcsolódások miatt tartottam szükségesnek kitekintésként beemlíteni a *Marina harmicadik szerelmét* a Roman tárgyalásába azon a ponton, amikor a feltámadás kérdésköre kifejtésre került.

²³² Солженицын А. Люби революцию. *Протеревши глаза/Сборник*. Наш дом. М. 1999. 214.

²³³ I. m. 217.

²³⁴ Erről bővebben: Столяров К. *Палачи и жертвы*. М.1997. 334–335.

²³⁵ Бобышев А. Диссидентский дискурс и русская история. СПб. 2005. 70.

²³⁶ Солженицын А. *Публицистика: В 3 т.* Ярославль. 1995. Т. 1. 253.

II. 3. 6. Orosz irodalmi párhuzamok 1.

Gogol *Nyevszkij prospektje* és a Pétervár-mítosz

Mint már említésre került, a *Roman* c. regényben Turgenyev, Goncsarov, Tolsztoj, Piszemszkij, Gogol és más 19. századi orosz írók allúzióit, modelljeit és paradigma-hivatkozásait is felfedezhetjük. Ebben a fejezetben a Gogollal való párhuzamot bontom ki.

Már a prolóógus első mondata is egy Gogol-átírat: a „Nincs szebb egy elhagyatott, kis faluszéli orosz temetőnél” (eredeti nyelven: „Нет на свете ничего прекрасней заросшего русского кладбища на краю небольшой деревни”²³⁷) mondat kísértetiesen emlékeztet a *Nyevszkij prospekt*nek a Pétervár főutcáját méltató első mondatára. A regény további részeinek ismeretében meglepőnek tűnhet ez a nyitómondat, hiszen Pétervárról szó sem esik a regényben. A főszereplő Moszkvából költözik haza egy vidéki kis faluba, ahol felnőtt – mindkét helyszín sokkal inkább a „szent Oroszhon” mítoszhoz kapcsolható, mintsem a pétervárihoz. A vidék az ősi Oroszhon természetes közege, Moszkva pedig annak központja, a „nagy falu”. Ebben a fejezetben azt mutatom be, hogy a látszat ellenére milyen szoros szálak fűzik a regényt a „szent Oroszhon” mítosz ellenpontját képező Pétervár-mítoszhoz.

A *Nyevszkij prospekt* az egyik legszélesebb körben ismert klasszikus orosz elbeszélés, híres első mondatát az orosz gyerekek már az iskolában megtanulják, így minden olvasó fejében ott cseng: „Nincsen szebb a Nyevszkij Prospektnél, legalábbis Pétervárott, amelynek ez – mindene.”²³⁸ (Eredeti nyelven: „Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все”²³⁹.) Szorokin átveszi a mondat struktúráját, így regénye úgy kezdődik, hogy Gogol-szövegére, a Pétervár képét előhívó Nyevszkij prospekt „ritmusára” kezd lüktetni. Az olvasó ismerős úton indul el, és meglepődik, amikor rádöbben, hogy az első mondat egy egészen más térbe, mégpedig egy falusi temetőbe vezette őt. Pétervár képe és a Gogol-elbeszélés azonban már megidéződött, így az olvasó a továbbiakban óhatatlanul is ehhez viszonyítva olvassa a szöveget. Ironikusnak tűnik, hogy míg a *Nyevszkij prospekt* annak leírásával folytatódik, milyen csodálatos, mennyi féle ember sétál Pétervár főutcáján, Szorokin azzal folytatja, milyen csodálatos, mennyi féle növény nő a falusi orosz temetőben. A prolóógus azzal fejeződik be, hogy Roman nevét látjuk az egyik

²³⁷ Сорокин В. И. м. 5.

²³⁸ Gogol Ny. Nyevszkij Prospekt. *Az őrült naplója (Pétervári elbeszélések)*. Európa Kiadó. Bp. 1984. 51.

²³⁹ Гоголь Н. *Невский проспект*. Bradda Books Ltd. Letchworth. Hertfordshire. 1976. 7.

sírkövön – ezzel Szorokin a *Nyevszkij proszpekt*hez hasonlóan keretes szerkezetbe helyezi a regényt, ez a keret pedig Roman halála, hiszen Roman sírjával kezdődik a történet és Roman halálával végződik. A *Nyevszkij proszpekt* mozgalmasságához képest a temető itt mint nyugodt, békés hely jelenik meg: a holtak birodalma, ahol egyetlen élő ember sincs jelen. Az, hogy a narrátor a regény prologusában egy elhagyatott temető leírásához használja fel az élettől nyüzsgő, emberekkel teli főutcat megjelenítő mondatot, gyanúval tölt el. Lehet, hogy itt semmi sem az lesz, aminek először tűnik, sőt éppen annak az ellentéte lesz? A gyanú az olvasóban csak fokozódik, amikor rádöbben, hogy a benne kelt érzést fejezi ki a gogoli elbeszélés másik leggyakrabban idézett mondata: „Minden csak csalás, minden csak ábránd, semmi sem az, aminek látszik”.²⁴⁰ A narrátor furcsa játékot űz, amelyben egy rejtett síkon figyelmezteti az olvasót a rá leselkedő „veszélyre”. Mivel a *Nyevszkij proszpekt* – amellyel Szorokin regénye már a legelején intertextuális „viszonyba” kezd – az ún. „pétervári szövegkomplexum” alpműve, így a Pétervár-mítosz kontextusában is meg kell vizsgálnunk a regényt. Mert, bár nem Péterváron játszódik a cselekmény, lehetséges annak egy, a pétervári mítoszok felőli olvasata is. Ha figyelembe vesszük azt, amit a regény a legelején – még ha rejtetten is – deklarál a szöveg: ne higgyünk az első benyomásainknak.

Az orosz irodalomban Puskintól Dosztojevszkijen át napjaink irodalmáig különleges helyet foglalnak el a Szentpétervár városához kapcsolódó szövegek. Ezek gyakran Nagy Péter személyének és tevékenységének értelmezéséből indulnak ki, Pétervárt az ambivalencia városaként láttatva, amely egyszerre kolosszális teljesítmény és hatalmas áldozatot követelő „lázálom”. A Pétervár-mítosz ellenpontja, mint már említettem, Moszkva, illetve a „szent Oroszhon” mítosza, ezen bináris oppozíció mélyén pedig az egész orosz kultúra, orosz identitás ellentmondásossága tettenérhető. Moszkva ősi, szakrális, pravoszláv, a „szent Oroszhon” értékeit megőrző, míg Pétervár az új, idegen, európai, modern nagyváros, amely lerombolja az ősi Oroszhon tradícióit. A Pétervár halálos áldozatok árán való felépüléséhez kapcsolódó egyik tipikus asszociáció a Szorokin regényének elején is megjelenő temető képe, például Merezkovszkij leírásában: „Moszkva orosz földből nőtt ki és orosz föld veszi körül, nem pedig egy *mocsaras temető*. Moszkva magától nőtt ki, Pétervárt pedig tenyésztették, kirángatták a földből, sőt egyszerűen kigondolták”²⁴¹. Ebben a tipológiában Moszkva és

²⁴⁰ Gogol Ny. *Nyevszkij Prospekt*. 101.

²⁴¹ Merezkovszkij Sz. *Merezkovszkij munkái. Téli szivárvány I- II*. Fordította Benedek Marcell. Dante. Bp, é.n. 11.

Pétervár, mint a szent és a profán, a monumentális és a fenomenális világ vannak egymással szembe állítva, amelyben Moszkva „fehér köveit” az Apokalipszis Bronzlovasa fenyegeti. Észak egyébként is az árnyak, kísértetek és a holtak birodalma, a gonosz szellemek és fantomok lakóhelye a szláv mitológiában.²⁴²

Dosztojevszkijben az európaiasodott főváros, Pétervár szószólója öltött testet, Tolsztojban a falusi Oroszország, a nemzeti lét, Moszkva talált rá a maga prófétájára. Tolsztojnál a vidéki életforma olyan életerős, egészséges típusokat formált, amelyek különböznek Dosztojevszkij tudathasadásos városlakóitól, akik nem a népi őstalból, hanem Pétervár urbánus szellemiségének légköréből táplálkoznak. A pétervári kisemberek Puskin *Bronzlovasának* Jevgenyijétől Belij *Pétervárának* Ableuhovjáig személyiségzavarral küszködnek, üldözési mániában, depressziós szorongásban szenvednek, a lét és a nemlét határán egyensúlyoznak, fellázadnak a végzetes eleve elrendelés ellen. Az örületbe (a másletbe) való menekülést felfoghatjuk úgy is, mint a szubjektum önvédelmi reflexét, hogy megvédje magát a személyiséget fenyegető deperszonifikáció veszélyétől.²⁴³

Szorokin a *Roman*ban lerántja a leplet az egészségesnek tűnő vidéki életformáról és a „szent Oroszhon” mítoszlól. Megmutatja, hogy nemcsak Péterváron, az „idegen nagyváros dzsungelében” van szüksége a személyiségnek önvédelemre, hanem maga Oroszország-anyácska és annak értékei, hagyományai és ősi összetartozástudata is csak maszkok valójában, amelyek mögé ha benézünk, fragmentált, bizonytalan, széthullóban lévő személyiséget találunk. Az orosz öntudatban való feloldódás nem hoz valódi boldogságot sem a falu lakói, sem Roman számára, bár sokáig úgy tűnik, fenntartható ez a látszatélet: Roman és mindenki más is lelkesen hajtogatja a kliséket az orosz táj utánozhatatlan szépségéről, az orosz lélek mélységéről, hitről, reményről és szeretetről, a narráció azonban gyakran érezteti, hogy emögött nincsen valódi tartalom. Például iróniával: a falu papja a vacsorán, evés közben mechanikusan, gondolkodás nélkül ismételteti, hogy „templom nélkül, vallás nélkül nem lehet (létezni)”, miközben a savanyú káposztát fogyasztja.²⁴⁴ (Ez eszünkbe juttathatja Leonyid Filatov poémájának cárját, aki reggelizés közben gondolkodik el hasonlóan mély kérdéseken:

²⁴² Hajnádý Z. *A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban*. Modern Filológiai Közlemények VI. évfolyam, 1. szám. 2004. 64., 67.

²⁴³ I. m. 68.

²⁴⁴ „Отец Агафон вздохнул, склонил голову к тарелке и, время от времени повторяя: «Без церкви нельзя, нельзя без храма», занялся квашеной капустой.” Сорокин В. I. m. 69.

„Утром мажу бутерброд / Сразу мысль: а как народ?”²⁴⁵ azaz „Reggel kenem a vajaskenyeret / Közben népemre gondolok: vajon hogy lehet?”). Más helyeken a túlzás eszközével él a narráció, például amikor Roman válogatás nélkül mindent az oroszorszáért dicsér, még a fűvet és az eget is, amelyek nyilvánvalóan univerzális reáliákhoz tartoznak, semmi közük az oroszországhoz: „Oroszok! De jó, hogy mindenki orosz – lelkesedett gondolatban Roman, ahogy leereszkedett a földre és a feleségének nyújtotta a karját. – Én is orosz vagyok és ő is orosz. A lányok is és a Hülye (Durolom) is. A fű is, a ház is meg az ég... Minden, minden orosz!”.²⁴⁶ Megint máshol a kétely villan fel Roman reakcióiban, kétely az iránt, amit addig gondolkodás nélkül elfogadott, és egyértelműnek tartott. Először az esküvőjén, az oltár előtt állva inog meg és gondolkodik el azon, miért is tartozna ő össze ezekkel az emberekkel, akik boldogan ünneplik őket anélkül, hogy bármit is tudnának róla vagy Tatjánáról:

Énekelnek és nem is értik mit énekelnek és miért. De akkor hogy lehet az énekük ilyen finom, ilyen ártatlan? Vagy lehet, hogy tudnak mindent? Nem, nem! Nem tudják, ahogy én sem tudom, és ahogy senki sem tudja ezek közül az emberek közül, akik a szertartást végzik. Azért csinálják, mert így szokás, mert ezt így csinálták száz, háromszáz, ötszáz évvel ezelőtt is, mert a dédapáik meghagyták nekik, hogy így énekeljenek, és most ott énekelnek az oltár mögött, a pap pedig olvas, a diakónus meg áll ebben a furcsa palástban. De nekem nem lett könnyebb az ő nem-értésüktől és ártatlanságuktól! Úristen, mi nyomaszt engem ennyire?²⁴⁷

Ezt a belső vívódást azonban elnyomja magában egy újabb kétségbevonható „nagy igazsággal”, miszerint a szerelem és a remény értelmet ad mindennek. Azonban ezek a fogalmak is üresek és tartalom nélküliek maradnak. Tatjánát párnapos ismeretség után veszi feleségül, anélkül, hogy valóban ismernék egymást. A róla való beszélgetésekben Roman

²⁴⁵ Филатов Л. *Про Федота-стрельца, удалого молодца*. Издательство АСТ. М. 2015.

²⁴⁶ „Русские! Как хорошо, что все – русские, – восторженно думал Роман, сходя на землю и подавая руку жене. – Я русский и она русская. И девушки, и Дуролом. И эта трава, и этот дом, и небо... Все, все русское!”. 340.

²⁴⁷ „Они поют, не понимая, что поют и зачем. Но почему тогда выходит так нежно, так невинно? Или, может, они знают все? Нет, нет! Они не знают, как не знаю я, как не знают все эти люди, творящие этот обряд. Они делают это, потому что так принято, потому что так делали сто, триста, пятьсот лет назад, потому что им заповедано петь так их прадедами, и вот теперь они поют там, за алтарем, и батюшка читает, и дьяк стоит в этом странном облачении. Но мне не легче от их непонимания и невинности! Боже, почему мне так тяжело?” 330.

általánosságokkal írja őt le, például olyan, mint egy angyal, tisztaság és kedvesség sugárzik belőle stb. Roman Tatjánához való viszonya hasonlít Oroszországhoz való viszonyához, mindkettő indoklás nélküli, feltétlen szeretetként mutatkozik meg, pusztán emóciókra alapozott hatalmas összetartozástudat ez, amely Roman szerint „egyszerű és egyértelmű”. Azonban bármikor, amikor túljut a közhelyeken, és valóban elgondolkozik azon, mi ennek az összetartozásnak az alapja, félelem és zavarodottság vesz rajta erőt. A felszínen működik a „szent Oroszhon” mítosz az egészséges és egyszerű falusi élet képével és az erdész lányával való szerelembe eséssel, de amikor Roman a dolgok mélyére tekint, a tolsztoji figura helyett sokkal inkább emlékeztet Dosztojevszkij összetett és ellentmondásos személyiségű pétérvári szereplőire.

Sőt, Roman bizonyos vonatkozásban egyenesen mint péteri figura jelenik meg, Nagy Péterhez hasonlóan mint a teremő és egyben pusztulásra ítélő erő: Roman megjelenésekor a falu „életre kel”, majd általa is pusztul el az utolsó lélekig. Ami marad belőle, az egy elhagyatott temető, benne Roman sírkövével, hasonlóan az apokaliptikus város közepén egyedül álló bronzlovas szobrához Dosztojevszkij leírásában:

Abban a pétérvári ködben százszor felrémlt előttem a furcsa, makacsul visszatérő ábránd.
Ha most eloszlik és felszáll ez a köd, vajon nem száll-e el vele együtt ez az egész latyakos,
nyálkás város, eltűnik, mint a füst, s a helyén nem marad egyéb, mint a régi finn mocsár, s
a közepén talán a bronzlovas, agyonhajszolt, tüzes párát lehelő paripán?... Hátha fölébred
az, aki mindezt álmodja – és egyszerre eltűnik az egész?²⁴⁸

Pontosan így tűnik el a semmibe a regény végén Roman faluja, mintha soha nem is létezett volna. Így válik Roman Péterré, az eltűnő falu pedig a Pétervár-mítosz megvalósulásává.

Ahogy a Dosztojevszkij-műben is láthatjuk, a Pétervár-mítosz alapmotívuma a metamorfózis, amely a *Roman*ban is központi szerepet játszik. Az alakváltás jelensége szinte minden pétérvári szövegben megjelenik valamilyen formában. Belij *Pétervárjában* a város a „kőkemény realitás” és fikciós lét között ingadozik:

²⁴⁸ Dosztojevszkij F. *A kamasz*. Fordította Szöllősy Klára. Európa Könyvkiadó. Bp-Uzsgorod. 1961. 151.

Ha pedig továbbra is azt a módfelett ostoba legendát hajtogatjátok, hogy Moszkvának másfél millió lakosa van – akkor be kell látni, hogy Moszkva lesz a főváros, mert csakis fővárosokban szokott másfél millió lakosság lenni; (...) Ha pedig Pétervár nem főváros, akkor – nincs Pétervár. Csak látszat az, hogy létezik. Bárhogyan van is, nem csak nekünk tetszik úgy, hogy Pétervár létezik, hanem rajta is van - a térképeken; két egymásba zárt köröske formájában, amelyeknek a közepén pont feketéllik; és éppen ebből a matematikai pontból, amelynek nincs kiterjedése - ebből jelenti ki erőlyesen, hogy ő – van.²⁴⁹

Roman és a falu esetében ugyanezt a metamorfózist érhetjük tetten, a lét és nemlét közötti hirtelen és átmenet nélküli átbillenést tapasztalunk, amikor Romant mint tökéletes, „emberfeletti embert” látjuk antikrisztusi jelenséggé és tömeggyilkossá válni, majd meghalni, a tökéletesen boldog, ideális lakóhelynek tűnő faluból pedig elhagyatott temető lesz.

Hajnády Zoltán *A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban* c. tanulmányában a következőképp írja le Pétervár ambivalens voltát:

Pétervár az orosz irodalomban egyrészt úgy jelenik meg, mint látszatváros, délibáb, amely bármely pillanatban elillanhat, mint a köd és a füst, másrészt úgy, mint gránitból és márványból épült köregeteg (kő-idolum): a tartósság és a sziklaszilárdság városa, ami dichotomikus ellentmondásban van a változást kifejező tengervíz és Néva-folyam szemantikai jelentésével. [...] Pétervár fordított logikájú prizma-városnak tűnik fel, ahol valamely furcsa optikai csalódás következtében minden megkettőződik, senki és semmi sem az, aminek látszik, a lényeg szemfényvesztő álarc, idegen kultúrmaszk mögé rejtőzik. A létező és a nem-létező helyet cserélnék egymással és összeolvadnak. A testrészek (az orr), a tárgyak (az arckép) és a bábuk (A. Grin) önálló életre kelnek. Álom és valóság, realitás és fantasztikum között a határok elmosódnak. Minden hamis, a lét illuzórikus arculatát ölti magára. Ebből fakad a látszatlét, az ontológiai jelleg hiánya.²⁵⁰

Pontosan ennek a látszatlétnek a felismerése, az ontológiai jelleg hiánya készíti valószínűleg Romant arra, hogy valami olyan dolgot vigyen véghez, amely gyökeresen megváltoztatja az őt körülvevő világ állapotát. Roman alakjában is jelen van ugyanez az ambivalencia, hiszen eleinte ő a falu mindenki által egekig magasztalt „díszpolgára”, népszerű és nagyrebecsült személyiség, aki „életet lehel” az addig álmosan unatkozó térségbe, majd valamiféle büntető Istenként fellépve végzetes csapást mér rá.

²⁴⁹ Belij A. *Pétervár*. Ford. Makai Imre. Európa Kiadó. Bp. 1985. 8–9.

²⁵⁰ Hajnády Z. I. m. 66.

Ez egybecseng a Pétervár-mítosznak Nagy Péterhez kapcsolódó aspektusaival, amelyeket Hajnády Zoltán fentebb idézett tanulmányában említ:

1. Az új főváros alapításával kapcsolatos csodás eredet- és teremtésmítoszok: a Péter tenyerén, levegőben összekovácsolt, alapok nélküli városról, amelyet nem lehetett a mocsárra felépíteni, mert az alapkő mindig elsüllyedt.

2. A bűnös „babiloni város” pusztulásáról és a világvégéről szóló eszkatologikus mítoszok: az Antikrisztus eljövetele (a várost elmossa a víz vagy elnyeli az ingovány).

3. Az új világ eljövetelét jósoló messianisztikus legendák és próféciaik.²⁵¹

Szorokin regényében a Pétervár-mítosz ezen elemei sorra visszaköszönnek: Roman mint istenség megteremti, majd mint Antikrisztus elpusztítja a falut, amit, mint azt a *Feltámadás c.* fejezetben kifejtettem, tekinthetünk egyfajta új világ eljövetelére vagy megváltásra irányuló kísérletként is. Itt a város ugyan nem bűnös, hanem egyszerűen élettelen: nem valódi, hanem látszatéletem élő szimulákrumváros, amelyet Roman és Tatjana rituális gyilkossága „kelt életre”, hasonlóan a *Jég* történetéhez, amelyben a Fény gyermekei úgy keresik egymást, hogy jégkalapáccsal ütést mérnek az útjukba kerülő emberek mellkasára, hogy megtudják, kinek beszél a szíve, illetve, hogy „felébresszék” az alvó szíveket. A gyilkosságok száma itt is masszív méreteket ölt, apokalipszis-szerűen pusztítva ki emberek tömegeit a világból. Visszakapcsolódva Gogol *Nyevszkij proszpektjéhez*, az elbeszélés végén ott is egy apokalipszis-szerű leírást találunk, amelyben a város egyszerre válik „ragyogássá” és „mennydörgéssé”:

Folyton hazudik ez a Nyevszkij Proszpekt, de leginkább olyankor, amikor az éjszaka tömör masszaként ráterül, és elkülöníti egymástól a fehér és szalmasárga házfalakat, amikor az egész város egyetlen ragyogássá, mennydörgéssé válik, amikor temérdek kocsi gördül le a hidakról, a fullajtárok üvöltöznek, hányják-vetik magukat a nyeregben, s amikor egy démon maga gyújt lámpásokat, csak azért, hogy mindent hamis formájában mutasson meg.²⁵²

A narrátor a Nyevszkij proszpektet, rajta keresztül Pétervárt megszemélyesítve azt állítja, hogy maga a város „hazudik”. Dosztojevszkij egyik hőse pedig eljátszik a gogoli gondolattal:

²⁵¹ I. m. 63.

²⁵² Gogol Ny. I. m. 101.

a fantomváros egyszer csak „addig hazudik, míg eljut az igazságig”.²⁵³ A *Roman* befejezésének egy lehetséges értelmezése, hogy éppen ez történik Romannal is: a sok klisé és unalomig ismételtetett közhely után egyszer csak eljut az igazság pillanatáig (azaz a „valódi lét” határáig), ami pedig robbanáshoz vezet. A robbanással pedig minden újraértelmeződik – ekkor válik nyilvánvalóvá, amit az olvasó addig csak sejtethetett, vagyis az, hogy a vidéki élet felhőtlen boldogsága csupán a látszat. Ez a robbanás megint csak a lotmani kultúra robbanását juttatja eszünkbe: a múlt itt is új életre kel, a robbanás pedig magával hordozza az előre megjósolhatatlan, új útra lépést.²⁵⁴ A robbanás eszerint mindig egyfaja metamorfózis is egyben, ezért is érezzük olyan közelinek a szorokini „felrobbanó” szövegeket a pétervári szövegekhez.

A fentebbiek értelmében a felszínen a „szent Oroszhont” éltető, mély rétegeiben a pétervári mítosszal egyértelmű konnotációkat hordozó regényről tehát elmondhatjuk, hogy

(...) az irodalmi, mitológiai allúziókban, vendégszövegeknek saját szövegbe való montírozásában tobzódó orosz posztmodern, a leningrádi underground, amely a múltat gyakran úgy idézi meg, hogy a korábbi kánonokat ellentétükbe fordítja, demitologizálja, „nem képes eltávolodni A *bronzlovas* motívumaitól, mert nem képes eltávolodni a pétervári szövegtől.”²⁵⁵

II. 3. 7. Orosz irodalmi párhuzamok 2.

Gogol *Nyevszkij proszpektje*. A hiperbolák szerepe a narrációban

A *Nyevszkij proszpekt* nemcsak *pétervári szöveg* minőségében kapcsolódik össze a *Romannal*, hanem a gogoli szöveg működése, poétikája szintjén is. A két mű poétikai szempontból való összevetése során kiderül, hogy Szorokin nem dekonstruálja a *Nyevszkij proszpektet*, hiszen a *Nyevszkij proszpekt* is, csakúgy, mint a *Roman* szövege, valójában önmagát dekonstruálja.

A gogoli szövegpoétika egyik legfontosabb eleme a hiperbola (túlzás), amelynek a szakirodalom több egymásra épülő szintjét különbözteti meg. Andrej Belij Gogol művészetének különböző korszakaihoz más-más típusú ismétlések és túlzások alkalmazását köti:

²⁵³ Hajnády Z. I. m. 68.

²⁵⁴ Лотман Ю. I. m. 22-23.

²⁵⁵ Hajnády Z. I. m. 71.

Gogol művészetének első fázisát a ritmus és a hangírás jellemzi, a fodrokban kikristályosodó ismétlések; a második fázis az ismétlések szélesebb palettáját tárja elénk, melyeket más, az ismétlésből származó alakzatokkal kombinál a szerző; ebben a fázisban keletkezik az ismétlésből a hiperbola, mely a groteszkben találja meg művészi kifejeződését; a harmadik fázisban ritkul az ismétlések sűrű bozótosa, melyeket egyre szélesedő vízmosások szabdalnak, és azok fölött ott áll a fikciós alakzatot alkotó korlátozó szavak köde; a hiperbola ebben a fázisban szentenciaként születik újjá és keresi tudatosulásának, értelme kibontakozásának lehetőségeit; a szentencia nem bizonyul megfelelőnek erre a célra; az üres retorikának tűnő mondatot elveti a kutató gondolat. Gogolnál a ritmus a stílus alapja; az ismétlés a szótagok sajátosságának alapja; az ismétlésből keletkezett hiperbola Gogol számára a saját nyelv tudatosításának alapja.²⁵⁶

A *Romanra* is kifejezetten jellemző a túlzások és ismétlések használata. Oroszország, a falusi élet vagy Tatjana személyének egekig magasztaló leírásai és a nagyfokú általánosítások végigkísérik a szöveget. Mindenféle típusú, Gogolra is jellemző ismétlésre, túlzásra és hiperbolára találhatunk példát a *Romanban* is, például *szóismétlés*: „Milyen jó ez – gondolta Roman, lassanként, élvezettel lépkedve és hallgatva a jól ismert nyikorgást. – Újra itt vagyok. Ebben a kedves házban. Ezekkel a kedves emberekkel”, *jelzőhalmozás*: „Istenem, de nagyszerű, hogy *vagyok* – gondolta. – Milyen csodálatos, hogy járhatok ebben az ébredező világban, nem kell válogatnom az emberek taposta utak között, nem találkozom senkivel és nem függök senkitől! És milyen gyönyörű, hogy nincsenek rokoni kapcsolataim, ugyanakkor mégis szeretet van bennem mindenki iránt, és hogy ebben a reggeli világban, mely egyáltalán nem az énmiattam lett teremtvé, járhatok szeretettel és örömmel a szívemben!”, a *mindenre való kiterjesztés retorikai alakzata*: „Hallja ezt? Így ver a szívem minden órában, minden percben! Elvesztettem a nyugalمامat az utolsó találkozásunk óta, félredobtam minden foglalatosságot. Nem találom a helyemet. Csak egyre vágyom: hogy önt lássam, hogy az ön közelében lehessek. Könyörgöm, engedje meg ezt nekem.”, illetve ennek ellentéte, a *semmi eltúlzása*: „Miről beszélnek ezek a naiv emberek? – gondolta Roman. – Mit akarnak tőlem? Miért nem látnak és miért nem vesznek észre semmit? Ott, a házban elmentek mellette, mint egy cselédlány mellett, mint egy tárgy mellett, észre sem véve őt. Amikor elutaztak, intettek neki, majd felém fordultak, hogy

²⁵⁶ Белый А. *Мастерство Гоголя*. ОГИЗ-ГИХЛ. М, Ленинград. 1934. 259.

feltegyék az ostoba kérdéseiket. De korábban, korábban egész idő alatt miért nem szóltak nekem róla semmit? Vagy talán annyira vakok és buták, hogy nem vesznek észre mást, csak a lekvárt és a sózott gombát? De hogyan lehet őt nem észrevenni?”.²⁵⁷

A *Nyevszkij proszpekt*et figyelmesen olvasva azonban mindvégig érzékelhető hiperbolákkal együtt azok folyamatos cáfolata is, azaz a fentebb említett „hazugság”, amelyet az elbeszélés végén a narrátor leleplez. A narrációban ugyanis végig jelen van egyfajta kettősség, állandó ingadozás: a dicséretes ismétlése, végletekig fokozása mellett a szöveg folyamatosan le is rombolja, dekonstruálja azokat. Például, egy helyen azt olvashatjuk, hogy a Nyevszkij proszpekten sétálók között mindenki maga a megtestesült illem: „Akivel csak találkoztok a Nyevszkij Proszpekten, az mind-mind a megtestesült illem: a hosszú kabátos férfiak – akik rendszerint zsebbe dugják a kezüket –, csakúgy, mint a rózsaszín, fehér és fehér-kék atlaszkabátos, kalapos hölgyek”, egy másik helyen viszont ennek ellentmondva azt látjuk, hogy az ott megforduló napszámosok trágár beszéde miatt a hölgyeknek a reggeli időszakban egyáltalán nem ajánlja, hogy az utcára lépjenek:

(...) olykor keresztülhalad néhány munkájába siető napszámos olyan mészfoltos csizmákban, hogy azokat még a tisztaságáról híres Katalin-csatorna sem volna képes tisztára mosni. Ilyenkor általában nem ajánlatos hölgyeknek az utcákon járni-kelni, mert az orosz nép szereti olyan érdekes beszédfordulatokkal kifejezni magát, amilyeneket a hölgyek minden bizonnyal még színházban sem hallanak.²⁵⁸

²⁵⁷ Уо. „Как славно, – думал Роман, медленно, с удовольствием ступая и слушая хорошо знакомый скрип. – Я опять здесь. В этом милом доме. С этими милыми людьми.» 20., «Боже, как прекрасно, что аз есмь, – думал он. – Как чудесно, что я могу идти по этому пробуждающемуся миру, не разбирая протоптанных людьми дорог, никого не встречая и ни от кого не завися! И как прекрасно, что нет у меня ни с кем родства и в то же время есть любовь ко всем, и что по этому утреннему миру, который создан вовсе не для меня, я могу идти с любовью и радостью!» 165., „Слышите? Так бьется оно каждый день, каждый час, каждую минуту! Я потерял покой после нашей последней встречи, я забросил все свои занятия. Я не нахожу себе места. Мне хочется только одного – видеть вас, быть подле вас. Я умоляю вас разрешить мне это.” 262., „О чем говорят эти наивные люди? – думал Роман. – Что они хотят от меня? Почему они ничего не видят и не замечают? Там, в доме, они прошли мимо нее, как мимо служанки, как мимо вещи, ничего не заметив. Отъезжая, они махнули ей, отвернулись ко мне, чтобы задавать нелепые вопросы. А раньше, раньше, все это время почему они ничего не говорили мне о ней? Или они так слепы и глупы, что ничего не замечают, кроме варенья и соленых грибов? Но как возможно не заметить ее?” 250.

²⁵⁸ Gogol Ny. I. m. 55.

Szinte lépten-nyomon egy-egy ehhez hasonló ellentétbe botlunk, például annak leírásakor, hogy a Nyevszkij proszpekt egy olyan varázslatos hely, amelyen ha bárki átsétál, azonnal minden problémájáról megfeledkezik:

Alighogy kiér az ember a Nyevszkij Proszpektre, rögtön erőt vesz rajta a sétálók hangulata. Ha van is valami fontos, sürgős dolga, mire a Nyevszkij Proszpektre ér, biztosan elfeledkezik minden dolgáról. Ez az egyetlen hely, ahol az emberek nemcsak kényszerűségből jelennek meg, ahová nem a szükség és az egész Pétervárt hatalmában tartó üzleti érdek kergeti őket. Úgy tetszik, mintha a Nyevszkij Proszpekten utadba kerülő ember kevésbé önző lenne, mint akivel a Merszkaján, Gorohovaján, Lityejnaján, Mescsanszkaján és más utcákon találkozol, ahol a kapzsóság, a haszonlesés meg az önzés szinte kiül a járókelők és a hintókban meg a könnyű kocsikban tovasuhanók arcára.²⁵⁹

Nem sokkal tovább haladva a szövegben azonban ennek cáfolatát találjuk, amelyből kiderül, hogy valójában mégsem *mindenkire igaz*, hogy minden problémát elfelejt, hiszen például ott vannak a hivatalnokok, akik nem tudnak olyan egyszerűen megfedkezni a munkájukból adódó kellemetlenségekről:

A Nyevszkij Proszpekten beköszönt a tavasz: szinte az egész utcát ellepik a zöld egyenruhás hivatalnokok. Az éhes címzetes, udvari és egyéb tanácsosok minden erejükkel igyekeznek meggyorsítani lépteiket. A fiatal minisztériumi iktatók, kormányzósági és törvényszéki titkárok iparkodnak, hogy kihasználják ami kis idejük még van, és végigsétálnak a Nyevszkij Proszpekten, mégpedig olyan járással, amely elárulja, hogy ők bizony korántsem ültek hat óra hosszat a hivatalban. De az öreg törvényszéki titkárok, címzetes és udvari tanácsosok gyorsan, lehorgasztott fejjel haladnak tova: kisebb gondjuk is nagyobb annál, hogy a járókelőket bámulgassák; még nem kapcsolódtak ki teljesen ügyes-bajos hivatali dolgaikból: a fejük még zúg, mint a méhkas, a megkezdett, de be nem fejezett ügyek valóságos irattára nyüzsg benne; cégek helyett nagyon sokáig még mindig az aktás dossziék vagy az irodafőnök pufók arca lebeg előttük.²⁶⁰

A narráció tehát a saját maga által teremtett általánosítások, túlzások, hiperbolák ellen lép fel, ellentmondásossága miatt óhatatlanul kérdések merülnek az olvasó fejében, amelyeket aztán az elbeszélés a végén tematizál is. Ilyen módon a szöveg folyamatosan dekonstruálja

²⁵⁹ Gogol Ny. I. m. 51.

²⁶⁰ I. m. 59.

önmagát. A *Roman*ban viszont a hiperboláknak nincsen ellenpontja, a narrációban szinte semmi nem jelez egy szemernyi kétséget sem a túlzások igazságtartalma iránt (kivéve a fentebb említett néhány esetet). Ezért történhet meg az, hogy a hiperbolák túlnőnek a józan ész keretein, nem állítja meg őket semmi, ezért tud létrejönni a robbanás, amely külső nézőpontból nézve végül minden addig leírtat egyszerre dekonstruál. A dekonstrukció két különböző formáját látjuk itt: az önmagát folyamatosan felemésztő Gogol szöveget, illetve a látszólag ellentmondásmentes, pozitív szólammal teli Szorokin szöveget, amely azonban a végén váratlanul mégis teljesen megsemmisíti önmagát. Ebben az esetben is beigazolandni látjuk tehát azt, hogy már a gogoli szöveg is a posztmodernre jellemzőnek tartott narratív technikát használja, így a Szorokin szöveg nem lehet annak dekonstruálása, hanem inkább folytatása, amelyben a szöveg öndekonstruációjának kiemelése, előtérbe helyezése, látványossá tétele történik.

Az előző részben már említett másik poétikai hasonlóság az, hogy Gogol és Szorokin is keretbe helyezik a történetet. Ez a keret azonban különböző funkciót tölt be a két műben. Gogol is, akárcsak Szorokin, a *minden* retorikájával és erős általánosításokkal indít, már az első pár mondatban háromszor szerepel a *minden* szó:

Nincsen szebb a Nyevszkij Prospektnél, legalábbis Pétervárott, amelynek ez *mindene*. Mi *mindennel* nem ékeskedik fővárosunknak ez a gyönyörű útja? Tudom, hogy egyetlen sápadt pétervári hivatalnok sem cserélné el a Nyevszkij Prospektet a világ *minden* kincséért sem.²⁶¹

A *minden* azonban a Nyevszkij prospekt leírása folyamán szétbomlik egyes elemekre, emberekre és esetekre, és ennek eredményeképp mindaz, amit messziről, homályosan szépnek és egyértelműnek látunk, közelebb lépve, az egyedi esetekre koncentrálva már korántsem tűnik annyira szépnek és egyértelműnek.²⁶² A történetet keretező leírás során megfigyelhetjük

²⁶¹ kiemelés tőlem, K. O., i. m. 51.

²⁶² A minden és semmi retorikájának a *Nyevszkij prospekt*ben való megjelenésével részletesen foglalkozik Kroó Katalin következő tanulmánya: Kroó K. Все и ничего как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX века. In: А. Фаустов (научный ред.). *Универсалии русской литературы 4*. Издательско-полиграфический центр «Научная книга». Воронеж. 2012. 73–94. A minden szegmentálásáról, a szemantika dekonstruálásáról lásd szintén: Kroó K. The Poetic Relevance of Gogol's "Nevsky Prospect" in Dostoevsky's "White Nights". *From Petersburg to Bloomington. Studies Presented in Honor of Nina Perlina* (Indiana Slavic Studies, vol 18). Ed. Bartle J., Fink, M., Liapunov V. Bloomington. 2012.

a narrátor transzformációját, ahogyan a kezdeti lelkesedés annak ellentétébe fordul át, amikor az olvasó tudtára adja, hogy a korábbi mindenből *semmi sem* igaz:

De legfurcsábbak mégis azok a kalandok, amelyek a Nyevszkij Prospektten esnek meg. Ó, ne higgyetek ennek a Nyevszkij Prospektnek! Én mindig szorosabban beburkolódom a köpenyembe, valahányszor végigmegyek rajta, és igyekszem egyáltalán rá se nézni az utamba kerülő emberekre, tárgyakra. Minden csak csalás, minden csak ábránd, *semmi sem* az, aminek látszik. Azt hiszitek, hogy ez az úr, aki pompás szabású kabátban ballag el mellettetek, nagyon gazdag? *Szó sincs róla*. Egyebe sincs, mint az a kabát. Azt képzelitek, hogy az a két kövér, aki most megállt egy épülő templom előtt, az architektúráját vizsgálják? Dehogyan: arról beszélgetnek, hogy milyen furcsán ül amott két varjú egymással szemben. Azt hiszitek, hogy ez, aki úgy hadonászik, azt magyarázza olyan felindultan, hogyan dobta ki a felesége az ablakon, mint valami labdát, egyenest neki egy vadidegen katonatisztnek? Tévedtek, az illető azt bizonygatja, miben állott La Fayette fő hibája. Azt gondoljátok, hogy ezek a hölgyek... de a hölgyeknek a *legkevésbé se higgyetek!* Minél kevesebbet nézegessétek az üzletek kirakatait: a kitett csecsebecsék valóban szépek, de töménytelen sok bankót kell leszurkolni értük. De *az isten mentsen meg* benneteket attól, hogy a hölgyek kalapja alá kacsintsatok. Akármilyen szépen libegjen is a távolban egy-egy csinos nő köpenye, én sohase megyek utána kíváncsiskodni. Minél messzebb, az isten szerelméért, csak minél messzebb a lámpásoktól!²⁶³

Kroó Katalin ezt a befejezést nem egyfajta statikus nézőpont kinyilatkoztatásaként fogja fel, hanem sokkal inkább olyan ellenpontként, amely fenntartja a szöveg dinamikáját. *Gogol Nyevszkij prospektjének poétikai relevanciája* c. tanulmányában kifejti:

A töredékesség témáját és narratív stratégiáját Gogol részéről egy ironikus poétikai gesztus kíséri. Az elbeszélő végső gondolata, hogy minden csupán illúzió és megtévesztés, teljesen igaznak bizonyul. De ez a végső feltevés sem kivétel a szabály alól. A narrátor ugyanis nem ismeri fel az általa elbeszélte és megalkotott történetek átfogó szerkezetét. Továbbra is meg van győződve arról, hogy narratívája bizonyítja azt, hogy minden a démon megtévesztő fényében látható. Ami hiányzik, az a dekonstrukciós folyamat végpontja, amely végül is lehetővé teszi az olvasó számára, hogy a Nyevszkij prospektet ne csalóka fényben lássa, ami tulajdonképpen Gogol *Nyevszkij prospektje* továbbívelő felépítésének tulajdonítható. Ez a történet képviseli azt a szépséget, amelyet Gogol kerestet hősével. De Gogol maga az,

²⁶³ kiemelés tőlem, K. O, i. m. 101.

aki áthelyezi ezt a művészet birodalmába, a létezés olyan szférájába, amelyben és amelyen keresztül a szépség megfogható.²⁶⁴

Gogolnál a keret tehát (azaz a narrátor által bejárt út eleje és vége, amelynek helyszíne mindkét esetben a Nyevszkij proszpekt) az út tanulságaira való reflexiókat rögzít, olyan módon, hogy közben megmarad az ellenpontok közt lévő dinamika, nem véglegesít semmit. A *Roman* narrációjában azonban nincs ellenpont és nincs reflexió sem, ezért tud a végén bekövetkezni a robbanás, amely minden addig elmondottat érvénytelenné tesz. A minden és a semmi a *Roman*ban nem ellentétek, egy oldalon állnak: Oroszhon, Tatjana a *minden*, minden más pedig a *semmi*.

Beszélhetünk-e *Roman* esetében fejlődésről? Az ő útja a temetőből indul és a temetőig jut el: a szerelembe esésen, házasságon át a tömeg- és öngyilkosságig, amit ő valószínűleg valamifajta beteljesülésként, megváltásként fog fel. Erről azonban semmi közelebbit nem tudunk meg, mivel *Roman* „hangja” a gyilkosságok kezdetekor elnémul, és az addig *Roman* fejében zajló folyamatokra koncentráló, töprengéseit, olvasmányait, vívódásait gondosan rögzítő elbeszélés átvált cselekedetei száraz, magyarázatok nélküli leírásába – az elbeszélés nyelve *Romannal* együtt változik meg. A gyilkosságok előtt zajló, *Roman* és *Tatjana* közötti párbeszéd az egyetlen forrásunk, ahol valamiféle indoklás nyomaira bukkanhatunk, ebből pedig mindössze annyit tudunk meg, hogy *Tatjana*val valamilyen közös impulzus hatása alá kerülnek, amely megvilágosodás-szerű erővel hat rájuk, és amely arra készíti őket, hogy saját életüket és környezetüket is gyökeresen megváltoztassák. Mintha hirtelen rádöbbenének arra, hogy a világ nem olyan, mint amilyennek gondolták, és nekik sürgősen tenniük kell valamit, hogy annak állapotán változtassanak. Utolsóként az hangzik el közvetlenül a gyilkosságok előtt, hogy *Tatjana* rájött arra, hogy ha gyereke születne, őt sem tudná annyira szeretni, mint *Romant*. Erre *Roman* azt válaszolja, hogy végre mindent megértett. Úgy tűnik, hogy ez az, ami az addigi, boldog családi életre vonatkozó terveiket megvétőzza. De akkor miért nem élnek vajon inkább tovább kettesben, gyermek nélkül, csak egymás számára?

Tettük erős fajsúlyú traumára adott válasznak tűnik, de a szöveg során nem találkozunk olyan traumával, amely ezt indokolná. A rilkei *Archaikus Apolló-torzót* eszünkbe idéző impulzus hirtelen a semmiből tűnik elő, irracionális, és bizonyos elemeiben vallási

²⁶⁴ Kroó K. *The Poetic Relevance of Gogol's "Nevsky Prospekt" in Dostoevsky's "White Nights"*. 172.

metamorfózisra emlékeztet, a pálfoldurásra vagy Buddha megvilágosodására, hiszen ezek is a semmiből fellépő, magyarázat nélküli teljes átalakulások. Az előző fejezetben említettük, hogy Roman átalakulása egyfajta fordított válság-hagiográfiaként, negatív megváltástörténetként is értelmezhető. Ugyanaz a megvilágosodás – fordított eredménnyel.

Bahtyin koncepciója szerint a regény a műfaji hagyományokat lebontó és megújító műfaj. Ha tovább pontosítjuk az általa adott műfaji kategorizálást, az orosz regény az ember társadalmi beilleszkedésének kudarcát jeleníti meg.²⁶⁵ A *Roman* egy lehetséges értelmezése a gogoli hiperbolák nyomán elindulva és a *Nyevszkij proszpekt* tanulságait levonva az, hogy a befejezés maga is egy hiperbola, Szorokin ironikus és eltúlzott válasza arra – a már a realista regényekben is folyamatosan felmerülő kérdésre, hogy mit tegyünk, ha a társadalmi beilleszkedés lehetetlenné válik: ha az ember nem képes az őt körülvevő világ koherens részévé válni. Nem a világ vagy az önmaga előli elmenekülés és bezárkózás a megoldás (mint azt gyakran teszik a realista regényhősök, például Anyegin vagy Oblomov), hiszen az nem nyújt kielégítő vagy végleges megoldást. Mi sem egyszerűbb, sugallja a posztmodern szöveg, mivel a megoldás keresése eleve hiábavaló, az Én és a világ közti szakadék áthidalhatatlan: a regényben inkább eltünteteti a hős egész környezetét (önmagát is beleértve) a föld színéről. Ebben az értelemben a *Roman* tökéletesen eleget tesz Bahtyin fentebb említett orosz regénydefiníciójának, hiszen a földi keretek közt egymással való együttélés teljes kudarcát jeleníti meg.

Gogolnál és Szorokinnál így különböző síkokon megy végbe a dekonstrukció. A gogoli szöveg poétikailag dekonstruálja önmagát: a narráció állít valamit, azután visszavonja (vagy az ellentétét állítja), majd újra és újra megteszi ugyanezt, így végig jelen van az ellentétek közötti ingadozás. A *Roman*ban viszont hasonló dolog történik, mint a fentebb elemzett *Dostoevsky-trip*ben: ott a pillanat vált narratívvá, itt pedig a történet olyan fordulatot vesz, amely értelmetlenné (sőt lehetetlenné) teszi a további narrációt. A két esetben közös, hogy a történeti síkon végbemenő események megakasztják az elbeszélést. Gogolnál a dekonstrukció inkább egyfajta kriticismust jelent az első látásra szembeütő igazsággal (szépséggel, értelemmel) szemben, ingadozást kétfajta nézőpont között, amely metapoetikai szinten

²⁶⁵ Bahtyin, M. A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Fordította: Orosz István. In: Bahtyin, M. *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Gondolat. Bp. 1986. 436., Molnár Angelika. A nevelődési regénytől a művészregényig. Ivan Goncsarov: Hétköznapi történet, Oblomov, Szakadék. In: *Bevezetés a 19. századi orosz irodalom történetébe I-II*. Alkotó szerkesztő: Kroó Katalin. I. kötet. HEFOP Bölcsész Konzorcium. Bp. 2006. 292.

érvényesít egy új igazságot. Szorokinnál a dekonstrukció az addigi narratíva (nem narratív síkon történő) teljes lerombolását jelenti, amelynek helyébe nem állít új nézőpontot, semmi sem marad utána, amibe az olvasó kapaszkodhatna. Gogolnál tehát a dekonstrukció játékos formában megy végbe. A mű végén kijelenti ugyan, hogy semmi sem igaz, hiszen a teljességet fragmentumokra bomlik szét, de ezen fragmentumokból azonban mégis összeáll egy történet (műalkotás), egy valódi, „értelmes egész”, amelynek léte tovább folytatja az oda-vissza játékot, amelyet a narráció a szöveg végén lezártak tekint.²⁶⁶ Ezzel szemben Szorokin teljesen lezárja művét, nem ad alternatívát, támpontot a folytatáshoz: a feltámdás ugyanis csak a szereplők perspektívájából történik meg, külső nézőpontból szemlélve mindez a Nagy Inkvizítor általi „negatív megváltáshoz” hasonlít. Míg Gogolnál a hiperbolák újra és újra felbukkannak, majd hiteltelenítődnek, így a szöveg lassan, folyamatosan kiegyenlítődik, addig a *Roman* egy nagy hiperbolatömeggé áll össze, amely a végén hatalmas csattanással pukkad ki. Felépít egy szimulákrum-világot, amelyet ugyanabban a műben teljesen le is rombol. Ezt a szimulákrum-világot azonban nem szabad összekeverni a klasszikus művekkel, amelyekről Szorokin mintázta őket: Szorokin bizonyos fragmentumaikat emeli ki, túlozza el és dekonstruálja miközben – ugyanennek a dekonstrukciónak a gyökere már bennük is ott van.

II. 3. 8. Orosz irodalmi párhuzamok 3.

Goncsarov *Hétköznapi története*

Ivan Goncsarov *Hétköznapi története* a pétervári szövegtartományt újjáteremtő, a *hétköznapiság* problematikáját az addig a fantasztikus lét tereként ábrázolt városba beemelő műve. A szembetűnő cselekménybeli és stilisztikai párhuzamok miatt rögtön látható, hogy érdemes összehasonlítani a *Romannal*. A cselekmény ugyan gyakran pont a fordítottja annak, mint amit a *Hétköznapi történetben* látunk, mégis egyértelműen Goncsarov idéződik meg (ezzel a csavarral), rajta keresztül pedig Turgenyev is. Alekszandr, *Hétköznapi történet* hőse a

²⁶⁶ Lásd még Kroó Katalin *The Poetic Relevance of Gogol's "Nevsky Prospect" in Dostoevsky's "White Nights"* c. tanulmányában, a *Fehér éjszakák* poétikával hasonlítja össze a *Nyevszkij prospekt* poétikai eljárásait a következő módon: "(...) quite paradoxically, *fixing* does not prove to represent a static state. Fixing is shown in 'Nevsky Prospekt' as a permanent process of deconstruction (of the whole into parts, of entirety into pieces, of the totality of semantics into fragments etc.). Fixing is possible only if we witness a constant sequence of dynamization. The progression leads to the attainment and grasp of beauty. Making it static presupposes making it dynamic, the fixation of the fleeting moment presupposes the flow of time."

I. m. 172.

vidékről költözik Pétervárra, nagy dolgok véghezviteléről és érdekesebb életről álmodozva, azonban hamar be kell látnia, hogy a városi élet megköveteli a folyamatos (és számára értelmetlen) hivatali munkát, ezért szabad idejében, éjjelente költ verseket (az irodalom nyújt számára menedéket a munka egysíkúsága és unalma elől), míg hivatali tevékenységével szép lassan egészen felhagy, később azonban az írásban is csalódik és visszaköltözik szülőfalujába. Roman fiatal ügyvéd, akinek történetébe azon a ponton kapcsolódunk be, amikor megelégteli a nagyvárosi életet, ezért ő is úgy dönt, hogy visszaköltözik vidékre és idejét a felesleges és értelmetlen hivatali munka helyett inkább a művészetnek (festészetnek) szenteli, amellyel később mégis felhagy. Eleinte mindkét hős lelkes idealista, erősen hajlamosak közhelyekben és frázisokban kifejezni magukat, mindketten sokat töprengenek a szerelem és művészet mibenlétéről, és mindkettőjük esetében fontos szerepet tölt be a nagybácsi mint beszédpartner. Azonban míg Alekszandr nagybátyja személyében kemény kritikusra talál, aki állandóan kigúnyolja ideáit, Roman nagybátyja nem képez ellenpontot, szinte mindenben egyetért Romannal.

E dolgozat témája szempontjából a *Hétköznapi történet* amiatt is különös jelentőséggel bír, mivel több kutató (pl. Ny. Pruckov) Goncsarov ezen művét tartja az első valódi 19. századi orosz „realista regénynek”, szemben pl. a verses regénnyel (*Jevgenyij Anyegin*), novella-regénnyel (*Korunk hőse*) vagy regény-poémával (*Holt lelkek*).²⁶⁷ Maga Goncsarov a realizmus fogalmán nem az embert körülvevő valóság precíz másolását érti, hanem a költői, azaz nyelvi valóság megteremtését.²⁶⁸ A szakirodalom Goncsarov regényei egyik legfőbb jellemzőjének az ún. (lentebb definiált) objektív narrátori maszkot tartja, amely különbözik a Bahtyin által leírt dosztojevszkiji polifonikus regénytől és Tolsztoj monologikus regényfolyamától, de a turgenyevi lirizáló prózától is. Goncsarovot általában a puszkini-gogoli iskola folytatójaként tartják számon, a romantika és a realizmus hagyományainak ötvözőjeként, írásait leginkább egyedivé tévő vonása pedig az objektív elbeszélői forma, azaz a viszonylagos eseménytelenség, a szereplők szűkszavú bemutatása, amelyet ugyanakkor ellensúlyoz a lelki folyamatok részletező leírása, a pszichologizálás – ez teszi lehetővé a narrátor számára a tárgy teljes körű, érzelemmentes, mindennemű állásfoglalás nélküli

²⁶⁷ Пруцков Н. Романы Гончарова. In: *История русского романа в 2 томах*. Фридлиггер, Г. М. (ред.). Т. 1. Издательство АН СССР. М.–Л. 1962. 521.

²⁶⁸ Письмо И. А. Гончарова П. А. Валугину от 6 июня 1877 г. In: Гончаров И. *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Художественная литература. М. 1980. 439.

bemutatását.²⁶⁹ Többen is (pl. Bahtyin és Annyenszkij) párhuzamba állítják Goncsarov hőseit a szerzővel, akiket a kettős életet élő író (szenvedélyes művész és törekvő hivatalnok) kivételéseinek tartanak, Goncsarov pedig objektív elbeszélői maszkján keresztül buzdítja cselekvésre szívéhez közel álló, ám passzív, kudarcra ítélt hőseit.²⁷⁰ Molnár Angelika Goncsarovról szóló tanulmányában kiemeli, hogy bár a szlavofilek és a vallásbölcselek (Apollon Grigorjev, Vaszilij Rozanov) a goncsarovi poétika fő sajátosságát abban látták, hogy alakjai annyira nemzetiek és olyan erős kifejeződései a különleges orosz léleknek, hogy az európai kultúra, a nyugati individualizmus számára nem hozzáférhetőek, ugyanakkor a regényekben megalkotott hős típusok egyetemes szintre is emelhetők. Ilyen például Oblomov, akinek az alakja olyan örök érvényű, mint Don Quijoté és Hamleté, vagy Rajszkij, a *Szakadék* főhőse, akit a Don Juan-archetípus újabb transzformációjának tekinthetünk.²⁷¹ Roman alakjában is tetten érhetjük ezt a kettősséget. Egyfelől kiemelt pozícióban helyezkedik el orosz öntudata, és saját maga is állandóan reflektál oroszországra, az orosz lélek különlegességére és az egész világon páratlan voltára, közben azonban problémái sokkal általánosabban megfogható kérdések: létezik-e földi boldogság? létezik-e igazi (örök) szerelem? mi ad értelmet az emberi létezésnek? A *Hétköznapi történet*nek is ugyanez a fő kérdésköre, Alekszandr Romanhoz hasonlóan sokat töprengő, filozofáló karakter, akit pontosan ezek a kérdések foglalkoztatnak, és mindkettőjük arra jut, hogy csak a művészet és a szerelem adhat értelmet az életnek, hiszen ezek tudnak egyedül értéket képviselni, szembeállítódni a *hétköznapi*sággal. Később a művészetet mindketten elvetik, azonban különböző okokból: Alekszandr negatív kritikákat kap, amelyek meggyőzik arról, hogy nem elég tehetséges, Romannál viszont látszólag egy véletlen következménye a művészetéről való lemondás: csónakázás közben festménye a vízbe esik. Ennek nem kellene feltétlenül azt eredményeznie, hogy Roman többé ne fessen, mégis így történik, még hozzá magyarázat nélkül, Roman egyszerűen nem érez többé késztetést rá. Ugyanolyan hirtelen, indok nélküli változás az, mint amikor beleszeret Tatjanába vagy amikor látszólag minden ok nélkül gyilkolni kezd. Roman sokat filozofál, azonban tettei nincsenek eszmefutattásaival önhangban: indokolatlanok és reflektálatlanok. Úgy tűnik, mintha tudat alatt a festmény

²⁶⁹ Molnár Angelika. I. m. 285.

²⁷⁰ I. m. 286., Ляцкий Е. *Гончаров. Жизнь, личность, творчество*. Северные огни. Стокгольм. 1920. 58., Бахтин М. Записи курса лекций по истории русской литературы (1922–1927). In: Бахтин М. *Собрание сочинений*. Т. 2. Русские словари. М. 2000. 224.

²⁷¹ Molnár A. I. m. 287.

megsemmisülése arra ébresztené rá, hogy nincsen értelme energiát áldozni arra, ami ilyen könnyen elpusztítható. Az evilági dolgok felé való érdeklődését itt kezdi el teljesen elveszíteni, és a szerelemnek is az örök/túlvilági perspektívája az, ami megragadja: Tatjanát angyalhoz hasonlítja ahelyett, hogy valódi tulajdonságai miatt értékelné (ez egyébként Puskin *Anyeginjének* is a kifordítása, amelyben Tatajana látja negatív tulajdonságok nélküli „angyalként” Anyegint), és párbeszédek állandó témája a kezdetektől, hogy örökké együtt lesznek és szeretni fogják egymást, illetve hogy bármikor szívesen meghalnának egymásért. Ez akár tekinthetnénk ironiának is, mivel megismerkedésük másnapján ennek kívülről nézve nagyon kevés a realitása, azonban mintha őket senki sem szemlélné kívülről – a narrátor ugyanazt az objektív maszkot ölti magára, mint amit Goncsarovnál láthatunk, itt azonban valódi objektivitásnak nyomát sem találjuk, a többi szereplő nem ellensúlyozza a főszereplő irreális túlzásait, hiszen (az egyetlen szkeptikus Kljugin kivételével) mindenki egyetért Roman és Tatjana szólamaival. Polifóniának nyoma sincsen, mivel mindenki egy véleményen van. Ha létezne a monologikus regénynek prototípusa, Roman esküvőjéig ez az lehetne: mindenki egyetért és a pozitív szólamokat hajtogatja egészen addig, míg fel nem robban az egész. Elmondhatjuk, hogy bár a *Roman* a narrátor pozíciójának megválasztásában hűen követi Goncsarovot, az eredmény mégis a goncsarovi objektivitás és teljesség ellentéte lesz.

V. Pereverzev egy másik kettősséget emel ki Goncsarov regényeiben: tanulmánya szerint Goncsarov főhősei a romantikából lépnek át a realizmusba, vagyis rajtuk keresztül jut el Goncsarov az új költői formákhoz.²⁷² Alekszandr útja valóban a romantikából vezet a realizmushoz, amikor belátja, hogy romantikus elképzelései, ideái egymás után csődöt mondanak, ezért kénytelen tudomásul venni a valóságot. Az új költői forma, amit Goncsarov rajta keresztül megteremt, a romantika tapasztalataival átítatott realizmus. Roman útja ugyancsak a romantikából indul, azonban nem a realizmusig jut el, hanem a romantika végtelenségig fokozásáig, ahol valóra válnak az olyan szerelmi vallomások, mint hogy „érted meghalnék”, illetve az olyan vallási dogmák, mint „a test bűnös és mulandó, de a lélek feltámad” a vallás teréből, elméleti közegből átkerülnek a gyakorlatba, a mindennapi élet valóságba. Itt is megfigyelhetjük azt a (Szorokin más műveiből, például a *Dostoevsky-trip*ből vagy a *Marina harmincadik szerelméből*) már ismert tendenciát, ahogyan a klisék „saját életre

²⁷² Переверзев В.: *К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова 1–2. Печать и революция.* 1923/1. 32–44; 1923/2. 34–47.

kelnek” és lebontják a valóságot. A nyelvi jelek referenciális olvasata érvényesül, a klisék, frázisok és túlzások szó szerint vétele, amely a nyelven kívüli valósággal kerül konfliktusba, és ez az, ami robbanáshoz vezet.

Goncsarovnál, ahogyan J. Etkind kiemeli, a szereplők viselkedése és belső gondolatai között diszkrepancia lép fel amiatt, hogy romantikus, illetve naturalista beszédklisék uralkodnak az őszinte szavak felett.²⁷³ Molnár Angelika szerint a szövegekben ez a kettősség vezet az advekvát önkifejezési formák kereséséhez, ami a regényszervezés egyik alapvető sajátossága. Goncsarov a hősök által képviselt beszédmódok ütköztetését alkalmazza a leíró forma helyett, ezért regénye értelmezhető különböző beszédmódok, stílusok és műfajok lebontásaként, illetve átértelmezéseként, és ez a folyamat része az új költői nyelv kialakulásának.²⁷⁴ A nagybácsi és Alekszandr karakterének értelmezésekor megoszlanak a vélemények: az elemzők többsége úgy gondolja, hogy karakterük alapvetően azonos, mindössze életkorban különböznek egymástól, és ebből adódik különböző attitűdjük. Van azonban olyan elemzés is, amely ellentétes személyiségeknek tartja őket.²⁷⁵ Mindkét értelmezés esetében elmondhatjuk, hogy akár azonosnak (hasonmáshősöknek), akár ellentétes karaktereknek tekintjük őket, az biztos, hogy találkozásukkor más-más életfázisban vannak, ezért nézőpontjuk párbeszédeikkor sohasem azonos. A *Hétköznapi történet*ben ugyanis, még ha a nagybácsi és Alekszandr hajlamos is a klisék használatára (a „csak a szerelemnek/művészetnek van értelme”, „dolgozni kell”) és gyakran előfordul az is, hogy elbeszélnek egymás mellett, azért mégis ki tud alakulni köztük valódi párbeszéd, álláspontjaik bizonyos pontokon ütköznek és hatnak egymásra. A *Roman*ban ezzel szemben valódi dialógus nem jön létre, a szereplők között sem, és nincsen belső dialógus sem. A szakadék a közhelyek és a valóság között található, de mivel nincsenek magyarázatok, reflexiók vagy belátások, az „önkifejezési forma” (amely ugyanúgy szervezőelve a *Romannak* is, mint Goncsarov regényeinek) végül destruktív, minden addigi „értéket” megsemmisítő robbanás lesz.

²⁷³Эткинд Е. И. А. Гончаров. In: Эткинд Е. *Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы XVIII–XIX вв.* Языки русской культуры. М. 1999. 117.

²⁷⁴ Molnár Angelika I. m. 292.

²⁷⁵ Отрадин М. *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте.* Издательство СПбГУ. СПб. 1994.

A *Hétköznapi történetet* Bahtyin nevelődési regényként határozza meg, annak alapján, hogy a műben a hős fejlődése „szüzséképző jelentőségre tesz szert”.²⁷⁶ A konfliktus az idilli világ, álmodozás és a valós társadalmi elvárások között lép fel, aminek eredményeként az idealista főhős vagy nevetségessé válik, vagy mindenkin átgázolva, fényes karriert fut be.²⁷⁷ Ennek megfelelően Oblomov külön világába menekül, Alekszandr viszont a karrier és a rideg, elvárásokkal teli világhoz való alkalmazkodás útjára lép. Roman számára is ezek a lehetőségek adóttak, ő azonban egy harmadik utat választ. A szöveg a „Roman meghalt” mondattal véget ér, a történet befejeződik, hiszen az összes szereplő halott, az „objektív” narrátornak, aki nem távolodik el a szereplők nézőpontjától, az utolsó szereplő halálának pillanatától kezdve nincs mit közölnie.

J. Krasznoscokova viszont Bahtyinhoz képest mást állít abból a szempontból, hogy nem tartja teljes mértékben nevelődési regénynek a *Hétköznapi történetet*, mert a személyiségfejlődés nem pozitív irányban megy végbe.²⁷⁸ Ebben is hasonlít a *Romanhoz*, annak végkifejletét (külső nézőpontból szemlélve) semmiképpen nem nevezhetjük pozitívnak. Egy darabig tökéletes nevelődési regény lenne, amelyben a hős próbatételek és szerelmi csalódások során végül eljut a beteljesült szerelemig és házasságig, a befejezés tudatában azonban az egész addig felépítés elveszti a logikáját, minden fejlődést utólagosan semmissé tesz, dekonstruál. Vajon felfoghatjuk-e a ebben a szellemben a *Romant* negatív fejlődési regényként? A probléma ezzel a terminussal ebben az esetben egyrészt az, hogy bár a végkifejlet külső nézőpontból nézve egyértelműen negatív, de Roman belső folyamatait követve sokkal inkább a „legfőbb jónak”, a földi lét szenvedéseitől való megváltásnak tűnik. Másrészt pedig, mint már említettük, a befejezést az azt megelőző részek nem támasztják alá. A regény folyamán nem negatív irányú személyiségfejlődéssel találkozunk, Roman sorsa inkább egyenletesen felfelé ível, majd a végén hirtelen zuhanást tapasztalunk a klasszikus regény keretein belül ismeretlen irányban.

Molnár Angelika a *Hétköznapi történet* nevelődési regényként való értelmezésnek árnyaltabb szemléletét ajánlja. Elemzésében különös jelentőséget tulajdonít Alekszandr

²⁷⁶ Bahtyin M. A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: Bahtyin, M. *A szó esztétikája*. Bp, Gondolat, 1976. 257–302.

²⁷⁷ Molnár Angelika I. m. 292.

²⁷⁸ Краснощекова Е. И. А. Гончаров. Мир творчества. Пушкинский фонд. СПб. 1997. 114.

leveleinek, melyeket a hős önértelmezési folyamata kulcsának tart, és rajtuk keresztül a regényt mint az írás aktusában megképződő szubjektum önértelmezés-történetét interpretálja:

A főhős levelei olyan szubjektumteremtést jelölő narratív megnyilatkozásoknak, önelbeszélésnek tekinthetők, amelyekben Adujev önmagát „egyszerűen olyan emberként” határozza meg, aki felismeri saját, személyes története értelmét és távolságtartón viszonyul korábbi beszédmódjaihoz mint nyelvi és irodalmi sablonokhoz. Tehát a történet értelmezhető a személyiség egyedi önmegértés-történeteként is. A főhős életútjára, történetére vonatkozó felismeréseit hétköznapi, egyszerű, prózai nyelven közli. A levelekben megjelenik a hétköznapiság motívumsora és szemantikai komplexuma, amelyhez most már pozitív értékek kapcsolódnak. A hétköznapiság ismérvei a regényalak szintjén az érettséget és az önállóságot jelzik. A nevelődési regény/fejlődésregény műfaja itt a tapasztalatszerzéssel járó felnőtté válást jeleníti meg, amelyet a személyes történet elemei alkotnak. A levélíró szubjektum a korábban elutasított beszédmód elemeit építi be annak a felismerésnek a demonstrálására, hogy a pétervári nevelődés és az alkotó útkeresés, a hétköznapiság és a történet elemei együtt alkotják az alanyiség megteremtésének lehetőségét. Tehát az önértelmezés aktusa szabadít meg a műfaji korlátoktól; ez jelenti a pétervári szövegen túllépő új regénytípust, amely az írás aktusában megképződő szubjektum önleírásán alapul. A főhősben lezajló önértelmezési folyamat ekképp nemcsak az „illúziók elvesztéséhez” vezet, hanem egy lehetséges új történet kezdeteként is azonosítható. Ezért a *Hétköznapi történet* műfaja nem írható le kizárólag a nevelődési regény fogalmával, vagyis nem határozható meg egy nyugat-európai minta átültetéseként.²⁷⁹

Alekszandr fejlődése tehát önreflexióján, tapasztalatainak értelmezésén keresztül megy végbe. Ez nemcsak leveleiben, hanem abban is megnyilvánul, ahogyan eltervezi, hogy nagybátyja és saját történetét könyv formában, memoárként rögzíti: „én ezeket az értékes adalékokat gondosan feljegyzem egy külön könyvecskébe”²⁸⁰. Ez azt jelenti, hogy nagybátyja és saját életútját, valamint a kettő ütközési pontjait képes egy struktúra részeként látni és narratívába helyezni, így válik „történetté” életük, amely ezáltal kikerül a *hétköznapiság* perspektívájából, és így lesz belőle feljegyzésre méltó történet. Romanból a(z ön)reflexióra való hajlam fokozatosan tűnik el, eleinte még viszonylag erősen jelen van a környező világ és saját lelke ábrázolásának vágya (naplót ír, rajzol, fest), de a történet előrehaladtával ez átadja

²⁷⁹ Molnár A. I. m. 296.

²⁸⁰ Goncsarov I. *Hétköznapi történet*. Ford: Tábor Béla. Új Magyar Könyvkiadó. Bp. 1955. 292.

a helyét más típusú, magasztos és általános gondolatoknak, amelyek az egész társadalom vagy világ boldogságára vonatkoznak, és amelyekből Roman mint egyén szép lassan eltűnik. A fordulópont a már említett festmény vízbe esésekor jön el, amikor a kép, a Roman által a regény során utoljára „önkifejezési formaként” létrehozott mű, amely az általa olyannyira szeretett, gyermekkori emlékekhez kötődő tájat ábrázolja, beleesik a tóba, és színekre bomolva feloldódik a vízben. Roman személyiségének metaforájaként is értelmezhetjük e történetet: komponenseire bomlik és a nagy egész részévé válik úgy, hogy közben eredeti értelmében megszűnik létezni. Innentől kezdve minden, amire cselekedetei irányulnak, áthelyeződik egy emberinél magasabb perspektívába – az örök szerelem, Oroszhon és a feltámadás horizontjába, és mivel ő maga mint egyéniség mindebben már nincs jelen, mindez saját személyisége elvesztésével, feloldódásával jár. Alekszandr története, még ha a könyv a valóságban nem is kerül megírásra, létezik Alekszandr fejében, és ez már elég ahhoz, hogy perspektívát adjon. Roman esetében azonban a fizikai hordozó megsemmisülésével megszűnik Roman perspektívája is.

A temetőt, amelyben Roman sírköve található, a narrátor a következőképpen írja le:

De jó itt. Milyen szabadon és nyugodtan lélegzik az ember. Szeretne leülni a fűbe, nekidőlni egy öreg nyírfa göcsörtös törzsének és csak hallgatni, hallgatni a lombok sosem szűnő susogását és megfeledkezni minden mulandóról, apróságról, mindenről, ami nem örök.²⁸¹

A narrátor a Roman által képviselt narratívát viszi tovább, amelyben mindaz, ami mulandó, elveszíti jelentőségét – így maga Roman, az ember is, akinek sírkövön olvasható neve lassan eltűnik a homályban.

Amennyiben a *Hétköznapi történet* önértelmezés-történet, a *Roman* az önértelmezés hiányának és e hiány következményeinek története. A szembeszökő hasonlóságok (cselekménybeli párhuzamok, a klisék „uralkodása” és a narrátor hasonló pozíciója stb.) ellenére ezért lehetséges az, hogy míg a *Hétköznapi történet* befejezése „új kezdetként” azonosítható, Roman történetének vége, mint egy saját farkába harapó kígyó, a regény

²⁸¹ „Как хорошо здесь. Как свободно и спокойно дышится. Хочется сесть на траву, прислониться к бутристому стволу старой березы и слушать, слушать немолчный шум крон, забывая обо всем бренном, мелочном, недолговечном.” Сорокин В. И. м. 6.

elejéhez, saját sírkövéhez vezet vissza, körkörös folyamatként önmagát ismételve, bárminemű fejlődést vagy kiutat lehetetlenné téve.

II. 3. 9. Orosz irodalmi párhuzamok 4.

Dosztojevszkij és a *Bűn és bűnhődés*

Mint már rámutattam az előző fejezetek során, a *Roman* teljes szövege magában hordozza a dosztojevszkiji motívumokat. Először is a főhős tulajdonságaira szeretném felhívni a figyelmet. Mint köztudott, Bahtyin kiemelte, hogy Dosztojevszkij hősei lényegileg különböznek más 19. századi írók hőseitől, még hozzá abban, hogy nem társadalmi típust jelenítenek meg:

A hős Dosztojevszkij számára nem a valóság meghatározott, szilárd, társadalmilag és egyénileg tipikus jelensége, nem is egyértelmű és objektív vonásokból összeálló konkrét arc, melynek részletei összességükben választ adhatnak arra a kérdésre, hogy „kicsoda az illető.”²⁸²

Bahtyin Dosztojevszkij hőseiről szóló elmélete azon alapszik, hogy Dosztojevszkij polifonikus regényeiben a szereplők domináns része az öntudat. Általánosan elfogadott nézet, hogy az olyan ideológus-alakok, mint Raszkolnyikov, Sztavrogin, Miskin, az inkvizítor, Ivan Karamazov stb., sajátos tulajdonságokkal rendelkeznek, és egyáltalán nem hasonlítanak Tolsztoj, Turgenyev és Goncsarov hőseire. Raszkolnyikov szegény diák, de gondolatai és tettei is messze meghaladják azt, ami társadalmi csoportja jellemzőiből következne, így bármiféle arra irányuló próbálkozás, hogy bármelyik kor vagy társadalmi közeg tipikus figurájaként értelmezzük, sikertelenül végződik. Dosztojevszkij hőseinek fő motivációja nem a saját boldogságukra való törekvés, még csak nem is a társadalmi szintű harmóniáról való álmodozás, hanem a szenvedélyes vágy, hogy megoldják – azonnal, itt és most, és lehetőleg örökre szólóan – az emberi lét legfőbb problémáit. Dosztojevszkij ideológus hősei dühösen láznak a társadalmi-politikai igazságtalanság ellen, de ez a lázadás közben univerzális, metafizikai méretet ölt, és már sokkal inkább a földi lét megváltozhatatlan törvényei ellen irányul. Dosztojevszkij hőseinek bármilyen társadalmi vagy pszichológiai keret határozottan

²⁸² Bahtyin M. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. 62.

szűkös, ők az *emberiség* képviselőinek tartják magukat, akiknek még az „emberi, nagyon is emberi” keretei is szűkösek, inkább az emberfeletti szint felé törekednek: Dosztojevszkij közel van a lét metafizikai forradalmához – jegyzi meg K. Iszupov. Az író számára fontos volt az a gondolat, hogy az ember teremtése még nem fejeződött be, az ember „még fejlődő teremtmény [...] nem befejezett, hanem átmeneti”, még csak „embrió” és „tojás”²⁸³. Raszkolnyikov emberfeletti emberként tekint magára, célja az emberi létezés meghatározó normák, törvények és elvek radikális megújítása. Miskin Krisztus-herceggént jelenik meg az olvasó előtt: félig ember, félig angyal. Ezeknek a hősöknek az emberi keretek szűkösek, szédítően merész metafizikai határokat feszegetnek.

Ami Szorokin *Romanját* illeti, eleinte szembetűnő a turgenyevi-goncsarovi²⁸⁴ kanonikus, hagyományos regénytípus leképzése. A regény végén azonban minőségi változás megy végbe: a tipikus orosz nemes alakja helyett (aki mintha csak egy klasszikus orosz regény lapjairól lépett volna elő), egyszer csak egy maximalista, „ember feletti embert” látunk magunk előtt, aki már sokkal inkább emlékeztet Raszkolnyikovra, Miskinre vagy Sztavroginra. A véres befejezés értelmezése ezért kerülhet a lét metafizikai forradalmának kontextusába (bár nem ott zárul a regény). Dosztojevszkij gyakran helyezi hőseit extrém helyzetekbe és helyekre:

Az igazság kalandjai a földön a nagy utakon, a nyilvánosházakban, a tolvajtanyákon, a kiskocsmákban, a piactereken, a börtönökben, a titkos kultuszok erotikus orgiáin stb. mennek végbe. Az eszme nem retten meg sem a nyomortanyáktól, sem az élet semmiféle mocskától.²⁸⁵

Ezzel ellentétben Szorokin *Romanját* teljesen általános helyeken és helyzetekben láthatjuk, rokonai körében. Szerelmes lesz, házasodik – szinte semmilyen szélsőséges dolog nem történik vele.

²⁸³ Исупов К. Компетентное присутствие (Достоевский и «серебряный век»). In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 15. Наука. СПб. 1996. 151.

²⁸⁴ Dolgozatomban a *Roman* Gogol, Dosztojevszkij, Tolsztoj és Goncsarov alkotásaival való kapcsolatával részletesen foglalkozom, a Turgenyev-művekkel való kapcsolata viszont nem kerül részletes kifejtésre abból az okból, hogy bár a turgenyevi poétika sugalmazása a *Roman*ban mindvégig érezhető, azonban nem konkrétan beazonosítható mű beidézésen keresztül, hanem motívumok, struktúrák, stilisztikai elemek mentén, vö.: a vidék komponense, a turgenyevi tájleírás reminiscenciái, a szerelmi szituáció sajátos helye a szűzsében stb.

²⁸⁵ Bahtyin M. I. m. 144.

Szorokin azt mutatja meg, hogy nincsen szükség extrém helyzetre, tragédiára vagy krízisre, egy normális életet élő fiatal házaspár is átalakulhat őrült gyilkossá. Dosztojevskij személyiségekkel való kísérletezése során arra jut, hogy szélsőséges helyzetbe kerülve bármelyik ember meghasonlik önmagával. Szorokin pedig egy lépéssel tovább megy és megmutatja azt, hogy a hétköznapi élet és családi boldogság is elég ahhoz, hogy az ember dühöngő őrültté változzon és megpróbálja kiirtani a környezetét. A híres Tolsztoj-idézet az *Anna Kareninából* Szorokin verziójában így hangzana: „a boldog családi élet eleve egy paradoxon”.

II. 2. 9. 1. A balta és a csengő motívuma

A *Roman* c. regény és a *Bűn és bűnhődés* hasonlítanak abban, hogy a szöveg központjában a gyilkosság áll. Raszkolnyikov a gyilkosság elkövetése után nem tud szabadulni a gyilkosság gondolatától, állandóan újra és újra visszatér hozzá – fizikailag is visszatér a bűntett helyszínére, és gondolatban is. Roman hasonlóképpen állandóan visszatér a gyilkossághoz – csak éppen nem gondolatban, hanem ugyanannak a gyilkosságnak folyamatos ismétlésével a valóságban.²⁸⁶

A csengő és a balta mindkét gyilkossághoz kapcsolódva megjelenik. A gyilkosság eszköze mindkét esetben a balta. A *Bűn és bűnhődés*ben a balta nem Raszkolnyikové – a házmestertől lopja el. Roman pedig nászajándékba kapja. Hasonlóképp, a harang vagy csengő nemcsak Szorokin regényében jelenik meg, hanem már Dosztojevskijnél is, Raszkolnyikov csenget az ajtón, és az öregasszony kinyitja, ez után történik meg a gyilkosság. A *Roman*ban pedig Tatjana csenget a csengettyűvel, és Roman erre a hívószóra követi el a gyilkosságokat. Szembeötlő a párhuzam a *Bűn és bűnhődés*szel, itt ugyanannak a gyilkosságnak egy másik variánsa történik meg.

Érdekes adalék, hogy a baltát és a csengőt a *Roman* hősei Durolomtól és Kljugintól kapják ajándékba, azaz egyiket a falu őrültjétől, a másikat a falu legokosabb emberétől. Mintha a környezetük elősegítené a gyilkosságokat – ők maguk ajándékoznak eszközt hozzá. „Éljetek úgy mint, az istenek”²⁸⁷ – kívánja Durolom a csengő átadásakor az ifjú párnak, akik

²⁸⁶ E téma bővebb kifejtését lásd Szekeres Adrienn disszertációját: Szekeres A. *Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmának poétikája Dosztojevskij Bűn és bűnhődés című regényében*. Disszertáció. ELTE BTK. 2008.

²⁸⁷ „Будьте в здравии, живите по-божески!” Szorokin V. I. m. 429.

ettől fogva valóban (vérengző) istenek módjára kezdenek viselkedni. „Emeld fel és üss!”²⁸⁸ – szól Kjugin üzenete a balta mellé. Nemcsak az eszközt kapják tőlük, hanem a gyilkosságra való felhatalmazást is.

Azonban sem a balta, sem a csengettyű nem esküvői ajándékként bukkan fel először a regényben. Már a regény elejétől kezdve motívumként végigkísérik a szöveget. A csengettyű először közvetlenül Roman érkezésekor jelenik meg, a szekéren amellyel a vasútállomásról viszi haza Akim, a család szolgálója. Már itt is túlvilági kontextust kap. Roman „repül haza” a szekéren, miközben minden másról megfeledkezik, szinte „testetlen angyallá” válva:

Hányszor felhangzott már az a titokzatos szó, amit mintha a szíve súgott volna: „gyí!”, s mely után mindig füttyült az ostor, *csengtett a csengettyű* [звенел колокольчик] és kopogtak a lovak patái. És hogy tudott repülni Akim szánja, hogy énekeltek azok a szántalpak! Romant ilyenkor magával ragadta a lelkesedés, megfeledezett mindenről, lélekben eggyé vált a széllal, a mezővel, Akim éles kurjantásaival, és átváltozott a szilajság, a tágas tér és a szenvedély szinte test nélküli angyallá.²⁸⁹

Ez után a csengettyű megjelenik az esküvőn is, ugyanis az egész szertartás csengettyűszóra indul, és közben is folyamatosan halljuk a csengettyűt:

Másnap három órakor Vavila, a *sánta harangozó* [хромой звонарь], aki fel-fel bukkant a harangtorony részében [в проеме звонницы] és szemét kezével árnyékolva már egy örökkévalóság óta nézte a Voszpennyikovék háza felé vezető utat, egyszerre lehajtott a kozákfejét és elkiáltotta magát rekedt, szívet tépő hangon:

– Jöönneek!

És egy megszokott mozdulattal meghúzta az *öreg harang* [старого колокола] nyelvéhez erősített zsíros kötelet. A tompa kongás kiáramlott a *harangtoronyból* [с колокольни] és megállt a templom köré gyűlt tarka tömeg fölött a forró levegőben.

– Jönnel, jönnel! – morajlotta a tömeg, és mindannyian az út felé fordultak. A férfiak sildes sapkában, ünneplős mellényben, hímzett ingben, a legények vörös, rózsaszín és lila ingben, az asszonyok és leányok színes szarafánban és a gyerekek mind izgatottan figyelték a poros utat, mely a viskóktól felvezetett a hegyekbe, és eltűnt a fák zöldjében.

És ebből a zöldből egyszer csak nagy porfelhők között kirepült egy trojkába fogott hintó, majd mögötte még egy s végül egy harmadik. A tömeg morajlása megélénkült, és az emberek már előre utat nyitottak.

²⁸⁸ „Замахнулся – руби!” I. m. 434.

²⁸⁹ „Сколько раз уже раздавалось сокровенное, словно сердцем промолвленное “Гони!”, вслед за которым свистел кнут, звенел колокольчик, мелькали лошадиные копыта. А как неслись, бывало, Акимовы сани, как пели ползья! Дух захватывало у Романа, он забывал обо всем, сливаясь душою с этим ветром, полем, с озорным гиканьем Акима, становясь почти бесплотным ангелом удали, простора и страсти.” I. m. 16.

A *harangok dőngésébe* [к буханью колокола] és a krutojariak morajlásába lassan belevegyült a közeledő esküvői menet rázkódó csengőinek hangja. S ahogy egyre kivehetőbbé vált a csilingelés, mintha a tömeget is megnyugtatta volna, lassan elcsendesültek és mozdulatlanul vártak. Végül a három trojka felbukkant a kanyarban és a templom felé vette az irányt.

A *harang sűrűbben kongott* [Колокол забухал чаще], s a nép hátrébb húzódott, hogy felszabadítsa az utat a templomhoz, melynek szélesre tart kapujában ott állt az ezüstruhás diakónus. Amint meglátta a közeledő menetet, a diakónus hátrálni kezdett és eltűnt a templomban, sietett értesíteni Agafon atyát.²⁹⁰

Így a csengőszóval és monoton ismétlődésekkel kísért esküvői jelenet a gyilkossági jelenet variációja lesz (amely ugyancsak csengőszóval kísért monoton ismétlések sorozata).

A csengettyűszó mindig valaminek a kezdetéhez, indulásához kapcsolódik, egyik állapotból egy másikba kerüléshez, változáshoz, mint Roman utazása vagy a házasságkötés. Jelző funkciója van, az átmeneti állapotot jelzi, az új útra lépés kezdetét, illetve a robbanás kezdetét is.

A balta motívuma is feltűnik már a regény elején, Roman erdőről való töprengése során, és már itt a halállal és az örökléttel kapcsolódik össze:

Milyen csodálatos – gondolta Roman és igyekezett egyetlen pillantásával megragadni az élő falat. – Az erdő örök, mint maga az élet. És, mint az élet, oly gyönyörű. De milyen furcsán idegen az embertől, milyen messze van tőle a maga valójában! Önmagától létezik és éli a maga sajátos életét, amibe mi ugyan beleavatkozhatunk a fejszéinkkel, fűrészjeinkkel és tűzünkkel, de eggyé válni vele, egyesülni vele, rokonává lenni nem tudunk. Az erdő élete így is, úgy is elmegy mellettünk, durva kezeinknek nem adja meg magát. Megyünk az erdőben, de ő csak áll, ránk se hederít. Gyönyörködünk a szépségében, de ő

²⁹⁰ „В три часа наступившего дня *хромой звонарь* Вавила, маячивший в проеме звонницы и бесконечно долго смотревший из-под руки в сторону дома Воспенниковых, вдруг свесил чубатую голову вниз и крикнул хриплым надрывным голосом:
– Едуууут!

И тут же привычно потянул засаленную веревку, подведенную к языку старого *колокола*. Гулкие раскаты поплыли с *колокольни* и повисли в жарком воздухе над пестрой толпой, окружившей церковь.

– Едут, едут! – прошелестело по толпе, и все повернулись к дороге. Мужики в картузах, праздничных жилетках с расшитыми поддевками, парни в кумачовых, розовых и фиолетовых рубашках, бабы и девки в цветастых сарафанах, ребятишки – все в возбуждении смотрели на пыльную дорогу, поднимающуюся от изб в гору и теряющуюся в зелени.

Вот из этой зелени в клубах пыли вылетела коляска, запряженная тройкой, а за ней – другая, третья. Оживленный гул прошел по толпе, она стала заранее расступаться.

К буханью *колокола* и гомону крутояровцев стал примешиваться звук дребезжащих бубенцов приближающегося свадебного поезда. Становясь все более отчетливым, он словно успокаивал толпу, и она, постепенно стихнув, ждала, замерев. Наконец три тройки вылетели из-за поворота и стали подъезжать к церкви.

Колокол забухал чаще, народ попятился, освобождая проход к храму, в распахнутых настежь дверях которого стоял дьякон в серебристом стихаре. Завидя приближающийся поезд, он попятился и скрылся в церкви, спеша дать знак отцу Агафону.” I. m. 327-327.

nem lát minket. Kiabálunk, de ő hallgat, és sokszoros visszhanggal küldi vissza a hangunkat. Semmire sincs szüksége tőlünk. Szabad. Milyen nagyszerű is ez...²⁹¹

Az erdő mint az öröklét szimbóluma jelenik meg, az ember pedig mint aki baltával, fejszével vagy tűzzel néha közbeavatkozik, de az erdő nagyságához képest jelentéktelen, ezért semmi lényegi változást nem hoz, az erdő tőle függetlenül, érintetlenül létezik tovább. A regény végén a balta Roman gondolataiból átkerül a valóság terébe, kézzelfogható tárggyá válik, és már nem az „öröklét ellen”, hanem éppen annak megszerzéséért veti be Roman, önmaga és az emberiség ellen, hogy ezáltal válhasson az öröklét részesévé.

A csengő és a balta szimbólumként tehát már a regény elejétől kezdve jelen vannak, az átmeneti állapotokhoz kapcsolódnak és gyakran túlvilági kontextusba kerülnek.²⁹² Ezzel készíti elő a szöveg egy rejtett szinten későbbi, gyilkosságbeli szerepüket: a gyilkosság az élet és a halál közötti átmenet kiemelt pillanataként jelenik meg, amelynek túlvilági kontextusa ezen motívumok által is megerősítődik.

II. 3. 10. Esküvő, házasság, szerelem

A *Roman* c. regényben a „narrációrombolás”, azaz a főhős és felesége hidegvérű gyilkossá változása (akik véres orgiát, „fekete misét” rendeznek) rögtön az esküvői szertartás után történik, bizonyos értelemben annak eredményeképpen. Ezért az esküvő különösen fontos szerepet kap. A regény szövegében az esküvői ceremónia leírása hatalmas helyet foglal el: az összterjedelem kb. egyötöd része.

Az esküvő leírása nagyon összetett, különálló rituálék leírásának sora adja ki a kompozíciót: esketési ceremónia a templomban, amelynek során Roman „borzalmat” érzett, illetve „zavarodottságot és szorongást”; lovaglás a trojkán a terített asztalokhoz; az újházások

²⁹¹ „Какое чудо, – думал Роман, стараясь охватить единым взглядом живую стену. – Лес вечен, как сама жизнь. И, как жизнь, прекрасен. Но как странно отчужден он от человека, как далек он от него в своей самости! Он существует сам по себе и живет своей особой жизнью, в которую мы можем вмешиваться со своими топорами, пилами и огнем, но с которой мы не можем слиться, соединиться, поймать родство. Она так или иначе проходит мимо, не дается в наши грубые руки. Мы идем по лесу, а он стоит, не обращая на нас внимания. Мы любим его красотой, а он не видит нас. Мы кричим, а он молчит, возвращая нам наши голоса многократным эхом. Ему ничего не нужно от нас. Он свободен. Как это прекрасно...” I. m. 80.

²⁹² Dosztojevszkij *Örök férj* c. kisregényében a harang alapotívum, amelyet Kroó Katalin többek között ebből a szempontból is összevet a Bűn és bűnhődéssel: Kroó K. *Семантические параллелизмы в романах Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание»*. Slavica Tergestina 3. Trieste. 1995. 121–142.

találkozása a 12 lánnyal, akiknél virág és kenyér van; esküvői himnusz bokorba rejtett zongorakísérettel; ünnepi köszöntők; lakodalom (amely további jelenetekre bontható: először egy hatalmas hal ünnepi elfogyasztása, majd a fentebb említett lányok behoznak három hatalmas, egészben sült disznót, majd palacsintát fogyasztanak, amit heves vita követ arról, hogyan kell helyesen palacsintát enni, majd a vacsorát hatalmas torta zárja pezsgővel); tánc (szó szerint amíg bírja a lábuk); majd tömegverekedés a parasztok között, amiért utólag bocsánatot kérnek és bocsánatot is nyernek; azután tűzgyújtás és a „gorodki” (városka) nevű tradicionális játék.

A regény nyolcadik részének vezérmotívumaként mégis a Roman és Tatjana közötti párbeszédet kell tartanunk. Első ránézésre tipikus közhelyeket ismételve egymásnak: „Szeretlek”, „Érted élek”. Viszont az elemzés arról győz meg, hogy a menyasszony és vőlegény párbeszédei beleillenek abba a logikába, amely előkészíti a véres befejezést. Miután Roman átadja Tatjanának az ajándékát, amelyben halott édesanyja levele is ott van, a pár szerelmi vallomásainak természete észrevehetően megváltozik. Roman szerelme szakrális-misztikus jellegűvé válik, és megjelenik benne a feltámadás motívuma: „Meghalok és feltámadok veled. (...) Úgy szeretlek, mint senki más. Még Istent sem”²⁹³ Miután a vendégek elfogyasztották a halat és a disznót, Tatjana azt mondja Romannak, hogy fontos felismerésre jutott: ha gyerekük lesz, nem fogja annyira szeretni, mint a férjét. Úgy tűnhet, ez nem hoz semmilyen új aspektust a viszonyukba, de ha jobban megvizsgáljuk, ez nem így van. Valójában arról van szó, hogy tudatosan és egyértelműen elutasítja a családi boldogságra vonatkozó minden addigi tervüket (az esküvő előestéjén Tatjana még visszautasította Kljugin álláspontját, aki arra kérte a házasulandókat, hogy semmi esetre se hozzanak a világra utódot). Ekkor azonban Tatjana hirtelen rádöbben, hogy nem lehet belőle „jó anya”, és ezt kérdezi Romantól: „Kedvesem... hogyan lehet... úgy aggódom emiatt... de nem tudok mit tenni magammal... várj, várj egy kicsit, mondd meg, mit tegyek?”²⁹⁴

Roman részben megválaszolja ezt a kérdést kicsit később (amikor a parasztok összeverekednek), amikor arra biztatja Tatjanát, hogy higgyen a szabadságban és soha ne mondjon le róla róla; valószínűleg azt a misztikus impulzust értve alatta, amely elviszi őket az „emberi, nagyon is emberi” határáig: „Könyörgöm, mindig higgy a szabadságnak, bízz benne!

²⁹³ „Я умру и воскресну с тобой. ... Я люблю тебя так, как не любил никого. Даже Бога”. I. m. 343-344.

²⁹⁴ „Милый... но как же... это так меня тревожит... а поделать ничего не могу с собой... но, подожди же, подожди, скажи мне что мне делать?” I. m. 368.

A szabadság gyönyörű, mindenkit kegyelemmel jutalmaz meg a hitéért, a hűségéért! Ígérd meg nekem, hogy hű leszel a szabadsághoz! Ígérd meg!”²⁹⁵ Végül, amikor kettesben maradnak, Roman és Tatjana a megvilágosodásról és az abszolút félelem nélküli létről számol be egymásnak: „Most már teljesen új ember lettem és semmitől sem félek”.²⁹⁶ Ezután Roman kinyitja az ajándékokat és kiválasztja közülük a fa harangot és a baltát, aztán azt mondja szerelmének, hogy mindent megértett – így kezdődik a véres bacchanália.

Fontos hangsúlyozni, hogy Roman és Tatjana párbeszédei teljes mértékben mentesek mindenféle szexuális-erotikus konnotációtól. A szexuális vágyról egyáltalán nem esik szó, a házasság ezen a téren nem realizálódik. És ez nemcsak a főhős és menyasszonya plátói szerelme keretein belül van így: erotikus megjegyzések még érintőlegesen sem kerülnek elő a hosszú, nagy részletességgel leírt falusi esküvői ceremónia során. Ez azért nagyon meglepő, mert az orosz népi esküvői rituálék a szó szoros értelmében tele vannak erotikával. Az esküvő és a lakodalom egyetlen résztvevője sem említi egyszer sem, hogy mivel illik végződnie az esküvő utáni első éjszakának.²⁹⁷ Ez vezet el a következő részhez, a fiatal szimbolistákkal való párhuzamhoz.

II. 3. 11. Orosz irodalmi párhuzamok 5.

(Fiatal) szimbolisták

Felmerülhet az olvasóban, hogy Roman furcsa közömbössége a szerelem testi szférája iránt nem a turgenyevi-goncsarovi tradícióból eredeztethető, gyökereit más szövegelőzményekben kell keresnünk. Roman utolsó jelenetben véghez vitt tetteinek fényében ez a fajta közömbösség Alekszander Blok 1902-es naplóbejegyzését juttathatja eszünkbe: „Nem ölelést akarok. ... Nem szavakat akarok. (...) A szavak és ölelés felettit akarom”²⁹⁸.

²⁹⁵ „И умоляю тебя, всегда верь свободе, доверяй ей! Она прекрасна, она всем платит благодатью за веру, за преданность! Обещай мне, что ты будешь верна свободе! Обещай!” I. m. 384.

²⁹⁶ „Теперь я совсем новая и я ничего, ничего не боюсь!” I. m. 433.

²⁹⁷ Meg kell jegyeznünk, hogy Puskin *Ruszlán és Ludmilla* c. poémája ezt a koncepciót már Szorokin előtt is lebontotta, a szerelem már itt sem tudott beteljesedni. Bővebben lásd Jean-Philippe Jaccard tanulmányában: Jaccard J.-P. Эротический элемент в поэме Пушкина „Руслан и Людмила”. *Studia Russica Budapestinensia II–III. Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште*. 1991, 1993. Budapest. 35–55.

²⁹⁸ Az eredeti szöveg: „Я хочу не объятий... Я хочу не слов. (...) Я хочу сверхслов и сверхобъятий”. Блок А. 21 июля. Шахматове. Ночь. Дневники. In: Блок А. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 7.

Ezzel kapcsolatban felmerül a gondolat, hogy Szorokin *Romanja* nemcsak a 19. századi orosz realista regénnyel kapcsolható össze, hanem (különösen az utolsó része) a szimbolizmussal, különösen a „fiatal szimbolisákkal”. „A szimbolizmus elmélete számára termékenynek bizonyult a V. Szolovjov költészetén és filozófiáján keresztül felfogott platóni »kétvilág-elmélet«. Az érzékelés számára elérhető, látható világ csupán halvány képe, másolata az »igazi« valóságnak, (»Láthatatlan képzeteknek / elfutó árnyéka csak«), – írta az 1920-as évek elején Belij.²⁹⁹

A fiatal szimbolisták számára a művészet nem a világ megfigyelésének és leírásának eszköze, hanem annak megváltoztatásáé, újrateremtéséé. Nietzsche nyomán a lét misztikus transzformációjára törekedtek. Mindeközben a fiatal szimbolisták – főképp Blok és Belij – meg voltak győződve arról, hogy a látható világ horizontjától való elszakadás és a misztikus valóság elérése csak a szerelem segítségével lehetséges. „(...) a szerelem az az individuális tapasztalás, amely feltárja a költő számára az élet objektív, személyfölötti értelmét, az élet Isteni titkát, és amely az Isten megismerésének mintegy forrásául szolgál...”³⁰⁰, írta 1921-ben Zsirmunskij *Alekszandr Blok költészete* c. tanulmányában.

Szolovjovot követve Blok is úgy vélte, hogy csak a szerelem extázisán keresztül lehet eljutni egy másik világhoz. A szerelem Bloknál és Belijnél (a szolovjovi „örök nőiesség” hatására) az égi tulajdonságok felfedezését jelentette a földi nőkben. K. Mocsulskij a következőképpen írja le Blok viszonyát az erotikához:

Küzdelem a vér sötét forrongásával a szuggeszció mágiájának eszközével. Ábránd a sosemvolt, lehetetlen szerelemről, melyet Szolovjov „A szerelem értelme” c. tanulmányának paradoxonai ébresztettek fel. Aszketikus erotika, melynek célja, hogy átalakítsa az emberi kapcsolatokat és segítse a Szellem királyságának mielőbbi eljövételét. A „Napló” egy másik bejegyzésében a költő úgy ír a nemiségről, mintha az egy kifordított, elcsúfított mennyország lenne. A nemiség a szerelem ördögi eltorzítása. Azt írja: „a Föld a világprostituált képében kineveti a hiszékeny pogányságot, mely őt tömjénezi.” Blok megörökölte Szolovjovtól a platóni eroszt és a nemiség aszketikus megvetését. Az

Гослитиздат. М. 1962. <http://ruslit.traumlibrary.net/book/blok-ss09-07/blok-ss09-07.html#work002001003>. Letöltve: 2018. 09. 13.

²⁹⁹ Белый А. *Символизм как миропонимание*. Сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. Республика. М. 1994. 243–254. A versidézet fordításának forrása: Szolovjov V. Szép szerelmem. Ford. Tóth Judit. In: *Klasszikus orosz költők. I.* Európa. Bp. 1978. 770.

³⁰⁰ Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. In: Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. Издательство «Азбука-классика». СПб. 2001. 285.

érzékiség és a szenvedély nála mindig démonikusak: egészen *Az ismeretlentől* kezdve a *Tizenketten* prostituáltjáig, Katykáig.³⁰¹

A Szorokin-regény utolsó részében Roman és Tatjana házasságát tehát, a fiatal szimbolistákkal való összehasonlítás tükrében, értelmezhetjük úgy, hogy az misztikus természetű, és a hősök a házasság célját nem az emberi létezés keretein belül, hanem a földi létezés radikális, ezoterikus újrateemtésének elérésében látják.

Ez az újrateemtés azonban Szorokinnál nem pozitív axiológia: Tatjana és Roman ugyanis a földöntúli boldogsághoz a nagy inkvizítori módszerrel jutnak el (ha egyáltalán eljutnak oda). Az olvasó perspektívájából tekintve ez nem megváltás, hanem gyilkosság, amelynek élet azonban elveszi a lezárás monoton ismétlésekkel teli, széteső szövege, amely újra és újra figyelmezteti az olvasót arra, hogy egy regényben van és nem a valóságban.

³⁰¹ Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Библиотека «Вехи». 2004. <http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/13.html>. Letöltve: 2018. 09. 13.

III. ZÁRÓ GONDOLATOK

Értekezésemben arra vállalkoztam, hogy két oldalról, egyrészt elméleti szinten, másrészt műértelmezések felől állítsam fel a 19. századi orosz realista művek és a posztmodern viszonyát, aszerint vizsgálva, ahogyan az Szorokin poétikájában megjelenik. Az elméleti részben végigtekintettem a mimézis és a realizmus interpretációjának kiemelt elméleti pontjait, ebben a kontextusban tárgyalva Auerbach *Mimézisét* és Bahyin karnevál- és polifóniaelméletét. Ennek során kiderült, hogy valójában mindez egy tágabb irodalom- és kultúrtúraténeti kontextus része, így nem csupán a 19. századi orosz művek és a posztmodern kapcsolódásáról van szó, hanem a kultúra általános természetéről, melynek értelmében egyes sajátos jelenségek időről időre megjelennek, majd visszaszorulnak, később pedig újra visszatérnek. A műértelmező fejezetek fő csomópontjaiként először a *Dostoevsky-trip* c. drámát elemeztem Bathyin karnevalizációelméletén keresztül, *A félkegyelművel* való összevetésben, majd a *Romant* értelmeztem a következő intertextusokra fordítva figyelmet: Gogol: *Nyevszkij proszpekt*, Goncsarov: *Hétköznapi történet*, Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, illetve kitérőként közbeiktattam a *Marina harmincadik szerelme* c. regény Tolsztoj felől megnyitható olvasatának bemutatását.

Az értekezésben interpretált három Szorokin-művet összeköti a metamorfózis, feltámadás, illetve megváltás témája. Szorokin mindhárom alkotásában kifordítja a megváltás és feltámadás „klasszikus” koncepcióját. Az első esetben a megváltás egyetlen lehetséges opciója annak tudatmódosító szereken keresztül való elérése (*Dostoevsky-trip*), a *Roman*, illetve a *Marina harmincadik szerelme* pedig a szereplők perspektívájának szintjén látszólag megvalósultnak mutatja ugyan a megváltást, ám az nem az emberek megmentése érdekében történik többé, hanem valamilyen „felsőbbrendű” igazság (amely egy nagy narratíva is egyben) nevében, egy ideológia dönti el, ki és számít negatív és pozitív világképnek, illetve kinek van joga az élethez. Így működik a világ, mutat rá Szorokin, az emberek/közösségek/társadalmak valóságtapasztalatuk fölé rendelnek valamilyen ideológiát, amely általában ahhoz vezet, hogy a többi embert nem magukkal egységet alkotva látják, ez pedig embertelen bánásmódot eredményez. Ezen a ponton kapcsolódik össze Auerbach „multiperszonális tudatábrázolásnak” nevezett, a *Mimézisben* kifejtett gondolatán és a bahtyini dialóguselméletén keresztül az orosz (kritikai) realizmus és Szorokin posztmodern

regényei. Szorokin művei a 19. századi realista alkotásokon keresztül azok társadalomkritikai attitűdjét is továbbviszik. Emellett azonban e posztmodern művek folyamatosan hangsúlyozzák saját textuális voltunkat is, ez azonban nem azt jelenti, hogy számukra szövegen túli valóság nem létezik, hanem annyit jelent, hogy a posztmodern látásmód különösen érzékeny arra, hogy a valóságtapasztalatunk mennyire nyelvi konstruktum. Az Ortega y Gasset metaforájára való hivatkozás ismét jogosnak bizonyul: így válik láthatóvá egyszerre ablak és táj. Ez azonban nemcsak a szövegeken múlik, hanem a befogadói attitűd függvénye is.

Ezzel egyidejűleg kimuattam azt, hogy más nagy narratívákat is lebontanak a Szorokin-művek: a fejlődésregény tradícióját (és abban a fejlődés fogalmát), a házasság és a beteljesült szerelem gondolkörét mint a boldogsághoz vezető útnak, illetve, ehhez hasonlóan, az egyszerű vidéki életben rejlő boldogságnak utopikus narratíváit, a „szent Oroszhon” mítoszt (a pétervári mítoszon és egy Nagy Péterre emlékeztető Antikrisztus-alakon keresztül), illetve a válság-hagiográfia műfaját dekonstruálva negatív válság-hagiográfiát teremtenek. A disszertáció több oldalról érveket sorakoztat fel amellet, hogy már a 19. századi szövegek is megkezdik ezeknek a nagy narratíváknak a dekonstrukcióját, és az intertextusként meghivatkozott művek esetében is rámutat az ilyen párhuzamokra. A látható felszín alatti törések már a 19. századi prózában jelen vannak: közelebbről vizsgálva a realista alkotásokat kiderül ugyanis, hogy a felszín alatt minden irányból futnak már e törésvonalak, a különbség viszont annyi, hogy a modellált világ mindezek ellenére egyben marad, nem úgy, mint a Szorokin-művekben. Szorokin a 19. századi nagy orosz alkotások poétikai fogásait, motívumrendszerét, kidolgozott modelljeit „birtokba véve” új dimenzióba emeli az ott megkezdett dekonstrukciót.

IV. FELHASZNÁLT IRODALOM

Szorokin művei

1. Szorokin V. *Dostoevsky-trip*. Ford. M. Nagy Miklós. Lettre. 35. szám. 1999. tél
2. Сорокин В. *Dostoevsky-trip*. Авторский сборник «Капитал». 2007.
3. Сорокин В. *Роман*. АСТ. М. 2008.
4. Сорокин В. *Метель*. АСТ. М. 2010.
5. Сорокин В. *Тридцатая любовь Марины*. АСТ. М. 2008.
6. Сорокин В. *Голубое сало*. Ad Marginem. М. 1999.
7. Сорокин В. *Снеговик*. (рассказ) <http://srkn.ru/texts/snegovik.shtml>. Letöltve: 2018. 09. 03.

Egyéb szépirodalmi művek

8. Balzac H. *Goriot apó*. Ford. Lányi Viktor. Európa Kiadó. Bp. 1960.
9. Belij A. *Pétervár*. Ford. Makai Imre. Európa Kiadó. Bp. 1985.
10. Dosztojevszkij F. *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó. Bp. 1981.
11. Dosztojevszkij F. *A kamasz*. Ford. Szöllősy Klára. Európa Könyvkiadó. Bp, Uzsgorod. 1961.
12. Dosztojevszkij F. *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. Európa. Bp. 1977.
13. Gogol Ny. *Az őrült naplója (Pétervári elbeszélések)*. Ford. Makai Imre, Görög Imre. Európa Kiadó. Bp. 1984.
14. Goncsarov I. *Hétköznapi történet*. Ford. Tábor Béla. Új Magyar Könyvkiadó. Bp. 1955.
15. Tolsztoj L. *Feltámadás*. Ford. Szöllősy Klára. Kossuth Kiadó. Bp. 2006.
16. Tolsztoj L. Utószó a "Kreutzer-szonátá"-hoz. In: Uő.: *Ivan Iljics halála. Elbeszélések*. Ford. Gellért György. Európa. Bp. 2008. 360–362.
17. Битов А. *Империя в четырех измерениях. Пушкинский дом*. Измерение 2. Авторский сборник. Харьков, М. 1996.
18. Гоголь Н. *Невский проспект*. Bradda Books Ltd. Letchworth. Hertfordshire. 1976.

19. Филатов Л. *Про Федота-стрельца, удалого молодца*. Издательство АСТ. М. 2015.
20. Толстой Л. *Война и мир*. Электронная библиотека.
<http://etextlib.ru/Book/Details/6068>. Letöltve: 2018. 09. 03.

Szakirodalom

1. Андреева Н. *Проза В. Сорокина 1980-х годов: Концептуалистский проект и художественная практика (диссертация)* СПб. 2012.
2. Андреева Н. – Биберган Е. *Игры и тексты Владимира Сорокина*. Петрополис. СПб. 2012.
3. Аннинский Л. Песнь пепси в утробе поколения, которое смеясь рассталось со своим будущим. *Свободная мысль*. 2000. № 4. 125–134.
4. Арнольд И. *Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена*. Образование. СПб. 1997.
5. Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. *Ин.: Литературная мысль*. Альманах 1. Пг. 1922.
6. Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет. Художественная литература. М. 1975.
7. Бахтин М. Записи курса лекций по истории русской литературы (1922–1927). *Ин: Бахтин, М. Собрание сочинений*. Т. 2. Русские словари. М. 2000. 213–411.
8. Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Художественная литература. М. 1972.
9. Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Худож. лит. М. 1990.
10. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Ин: Бахтин М. Эпос и роман*. Азбука. СПб. 2000. 121–290.
11. Белый А. *Мастерство Гоголя*. ОГИЗ-ГИХЛ. М–Ленинград. 1934.
12. Белый А. *Символизм как миропонимание*. Сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. Республика. М. 1994. 243–254.

13. Беневоленская Н. *Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2007.
14. Беневоленская Н. «Карнавал» и постмодерн. In: *Проблемы общего и частного в русской прозе XX века : сб. ст.* СПб. 2008. Серия «Литературные направления и течения в русской литературе XX века». Вып. 18. 36–48.
15. Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика*. Дисс. СПб. 2010.
16. Беневоленская Н. *Русский литературный постмодернизм. Истоки и предпосылки*. Серия «Современный литературный процесс». Вып. 1. Факультет филологии и искусств СПбГУ. СПб. 2010.
17. Блок А. 21 июля. Шахматове. Ночь. Дневники. In: Блок А. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 7. Гослитиздат. М. 1962.
18. Большев А. – Васильева О. *Современная русская литература (1970-90-е годы)*. Издательство СПбГУ. СПб. 2000.
19. Большев А. *Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века*. Дис. д-ра филол. наук. СПб. 2003.
20. Большев А. *Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2011.
21. Богданова О. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века)*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2004.
22. Богданова О. *Современный литературный процесс: К вопросу о постмодернизме в русской литературе 1970-90-х годов*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2001.
23. Богданова О. Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина. In: *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 - 90-е годы XX века – начало XXI века)*. Филол. ф-т СПбГУ. СПб. 2004. 420–440.
24. Богданова О. *Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин: учеб.-метод. пособие*. Филол. ф-т. СПбГУ. СПб. 2005.
25. Богуславская О. *Постмодернистский роман: Принципы литературоведческой интерпретации: «Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липскерова*. Дисс. М. 2001.

26. Вайль П. *Консерватор Сорокин в конце века*. Литературная газета. 1995. 1 февраля. № 5.
27. Вайль П. *Похвальное слово штампу, или Родная кровь*. http://lib.ru/sorokin/wajl1.txt_with-big-pictures.html. Letöltve: 2018. 09. 13.
28. Вайль П. – Генис А. *Поэзия банальности и поэтика непонятого (О прозе В. Сорокина)*. Звезда. 1994. № 4.
29. Вайль П. – Генис А. *Современная русская проза*. Эрмитаж. Анн Арбор. 1982.
30. Вакамия Л. *Отвратительное у Сорокина* (пер. с англ. М. Колопотина под ред. А. Скидана). Новое литературное обозрение 2013. № 120.
31. Владимирова Н. Категория интертекстуальности в современном литературоведении. In: *Литературоведение на пороге XXI века*. МГУ. М. 1998.
32. Гаспаров Б. *Язык, память, образ*. Новое Литературное Обозрение. Научное приложение. Вып. IX. М. 1996.
33. Василевский А. Вот что думаю о Сорокине. *Литературная Газета*. 1994. III.16. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/sorok.html. Letöltve: 2018. 09. 13.
34. Генис А. *Страшный сон*. <http://srkn.ru/criticism/genis.shtml>. Letöltve: 2018. 09. 02.
35. Генис А. *Иван Петрович умер: Статьи и расследования*. Новое литературное обозрение. М. 1999.
36. Гройс Б. Московский романтический концептуализм. *Искусство утопии*. Художественный журнал. М. 2003.
37. Гройс Б. *Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом*. Соцреалистический канон. СПб. 2000. 109–118.
38. Гройс Б. *Полуторный стиль: социалистический реализм*. Новое Литературное Обозрение 1995. №15. 44–53.
39. Гройс Б. *Утопия и обмен*. Знак. М. 1993.
40. Гройс Б. *Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства*. <http://plucer.livejournal.com/71212.html>. Letöltve: 2018. 09. 02.
41. Гройс Б. *Русский роман как серийный убийца*. Новое литературное обозрение. 1997. №27. 432–444.
42. Гройс Б. Россия как подсознание Запада. In: *Утопия и обмен*. Знак. М. 1993. 245–260.

43. Дианова М. *Постмодернистская философия искусства: Истоки и современность*. Петрополис. СПб. 1999.
44. Достоевский Ф. *Полное собрание сочинений: В 30 томах*: Наука. JL. 1972–1990.
45. Ерофеев В. *Русские цветы зла*. Подкова. М. 1997.
46. Жирмунский В. Поэзия александра блока. In: Жирмунский В. *Поэтика русской поэзии*. Издательство «Азбука-классика». СПб. 2001. 282–350.
47. Иванова Н. *Преодолевшие постмодернизм*. Знамя. 1998. №4. 193–204.
48. Ильин И. *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Интрада. М. 1996.
49. Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Интрада. М. 1998.
50. Исупов К. Компетентное присутствие (Достоевский и «серебряный век») In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 15. Наука. СПб. 1996.
51. Калинин И. *Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории*. Новое литературное обозрение. 2013. № 120. 134–141.
52. Климова М. *От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: жития «грешных святых» в русской литературе*. «ИНДРИК». М. 2010.
53. Ковалев М. *Пустые слова? Функция ненормативной лексики в романе В. Сорокина «Голубое сало»*. Новое литературное обозрение 2013. № 119. 194–205.
54. Косиков Г. *Французское литературоведение 60-70 гг.: От структурализма к постструктурализму, проблемы методологии*. Диссертация (рукопись). 1998.
55. Краснощекова Е. И. А. *Гончаров. Мир творчества*. Пушкинский фонд. СПб. 1997.
56. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. In: *Диалог, карнавал, хронотоп*. Витевск, 1993. № 4. 5–24.
57. Курицын В. *Книга о постмодернизме*. [Б.и.] Екатеринбург. 1992.
58. Курицын В. *Русский литературный постмодернизм*. ОГИ. М. 2001.
59. Кукулин И. *Техногенная матка истории (Заметки о происхождении ключевого образа в фильме А. Зельдовича и В. Сорокина «Мишень»)*. Новое литературное обозрение 2013. № 119.

60. Кякшто Н. Русский постмодернизм. In: Тимина С. *Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы*. Логос. М. 2002. 310.
61. Лейдерман Н. – Липовецкий М. *Современная русская литература (1950–90-е годы)*. УРСС. М. 2000.
62. Лейдерман Н. – Липовецкий М. *Жизнь после смерти, или новое сведение о реализме*. Новый мир. 1993. № 7. 233–253.
63. Лейдерман Н., Липовецкий М. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*. Академия, М. 2003.
64. Липовецкий М. *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997.
65. Липовецкий М. *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920-2000-х годов*. Новое литературное обозрение. М. 2008.
66. Липовецкий М. Контекст: мифологии абсурда (поэтика соц-арта). In: *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997. 252–284.
67. Липовецкий М. Постмодернизм и проблема художественной целостности. In: *Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики)*. Издательство Уральского государственного педагогического университета. Екатеринбург. 1997. 196–210.
68. Липовецкий М. *Сорокин-троп: карнализация*. Новое литературное обозрение. 2013. № 120. 225–242.
69. Лотман Ю. Культура и взрыв. *Семиосфе*. Искусство. СПб. 2000. 12–150.
70. Ляцкий, Е. *Гончаров. Жизнь, личность, творчество*. Северные огни. Стокгольм. 1920.
71. Манн Ю. *Карнавал и его окрестности*. Вопросы лит. 1994. Вып. 1. 154–182.
72. Маркович В. *Вопрос о литературных направлениях*. Известия РАН. Сер. Литературы и языка. 1993. т. 52. № 3. 26–32.
73. Маркович В. *Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века*. In: *Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения*. М. 1997. Т. 1. 243–302.

74. Марусенков М. *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд*. "Алетейя". СПб. 2012.
75. Мережинская А. *Русская постмодернистская литература: Учебник*. Издательско-полиграфический центр «Киевский университет». Киев. 2007.
76. Мережковский Д. *Толстой и Достоевский. Вечные спутники*. Наука. М. 1995.
77. Мороз О. *Культурная травма в Российском литературном дискурсе XX века (Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин)*. Диссертация. М. 2012.
78. Натарзан Е. *Житийные мотивы в творчестве Достоевского*. дис. канд. филол. наук. Новосибирск. 2000.
79. Нефагина Г. *Русская проза второй половины 80-х – начало 90-х годов XX века*. Изд. центр "Экономпресс". Минск. 1998.
80. Отрадин М. *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Издательство СПбГУ. СПб. 1994.
81. Переверзев В. К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова 1–2. *Печать и революция* 1923/1., 32–44.
82. Письмо И. А. Гончарова П. А. Валуге от 6 июня 1877 г. In: Гончаров, И. *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Художественная литература. М. 1980. 439.
83. Пономарева Г. «Житие Великого грешника» Достоевского (структура и жанр). In: В. Виноградов и др. (ред). *Исследования по поэтике и стилистике*. Наука. Л. 1972. 66–86.
84. Пономарева Г. Житийный круг Ивана Карамазова. In: Фридендер Г. М. (отв. ред.) *Достоевский: Материалы и исследования*. Наука. Л. 1991. М. Т. 9. 144–166.
85. Поздняков К. *Гипертекстуальная природа прозы Владимира Сорокина*. Диссертация. Самара. 2003.
86. Пригов Д. А им казалось: в Москву! в Москву! In: Сорокин В. *Сборник рассказов*. Русслит. М. 1992. 127–132.
87. Пруцков, Н. *Романы Гончарова*. In: Фриденгер, Г. М. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 1. Издательство АН СССР. М–Л. 1962.
88. Пуханов В. Роман «Роман» Владимира Сорокина. *Русская мысль = La pensee russe*. Париж, 1995. № 4068. 13.

89. Пуханов В. *История отношений с романом «Роман» Владимира Сорокина*. Grani. Frankfurt am M., 1995. Г. 50. № 177. 303–309.
90. Ремизова М. *Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике*. Совпадение. М. 2007.
91. Чадаев П. *Философические письма*. Эксмо. М. 2006.
92. Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. *Philologica*. 1995. т. 2. № 3/4 136–143.
93. Шаталов А. Владимир Сорокин в поисках утраченного времени. *Дружба народов*. 1999. № 10.
94. Штуден Л. Литература Содомы. *Новый хронограф*. М. 2012. 196-213.
95. Шмид В. *Проза как поэзия*. СПб. 1998.
96. Сайченко В. *"Житие Великого грешника" - трансформация замысла, жанровое своеобразие, роль в творческой эволюции Ф. М. Достоевского*. дис. канд. филол. наук. Краснодар. 2002.
97. Скаков Н. Слово в «Романе». <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/s17-pr.html>. Letöltve: 2018. 09. 02.
98. Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие*. Изд. 2-е, испр. Флинта-Наука. М. 2000.
99. Соколов Б. *Моя книга о Владимире Сорокине*. АИРО-XXI. М. 2005.
100. Соколов Б. Роман века – «Роман». Витрина («Читающая Россия») 1995. № 5-6.
101. Солженицын А. *Публицистика: В 3 т.* Ярославль. 1995. Т. 1
102. Солженицын А. Люби революцию. In: *Протеревши глаза/Сборник*. Наш дом. М. 1999. 212–344.
103. Смирнов И. *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Новое литературное обозрение. М. 1994.
104. Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма. *Знамя*. 1992. № 9. 231–238.
105. Столяров К. *Палачи и жертвы*. М. 1997.
106. Текст как наркотик. Сорокин, В. *Сб. рассказов. "Кисет"*. изд. "Русслит". М. 1992. 119–126.

107. Тимина С. *Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы*. Логос. М. 2002.
108. Толстой Л. Так что же нам делать? In: *Собрание сочинений в 22 т.* Художественная литература. М. 1983. Т. 16. 166–399.
109. Тороп П. *Достоевский, Бахтин и семиотика скандала*. Европа. Париж, М. 2008.
110. Цурина И. *Социально-политический контекст философии постмодернизма*. ИНИОН РАН. М. 1994.
111. Черняк М. *Массовая литература XX века. Учебное пособие*. Флинта Наука. М. 2007.
112. Шмид В. *Проза как поэзия*. Инапресс. СПб. 1998.
113. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма. *Звезда*. 1996. № 8. 166–188.
114. Эпштейн М. *Постмодерн в России: Литература и теория*. Издание Р. Элинина М. 2000.
115. Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка. In: *Оставьте мою душу в покое : (почти всё) / Венедикт Ерофеев*. Изд. АО "Х.Г.С." М. 1995. 3–25.
116. Эткинд Е. И. А. Гончаров. In: Эткинд Е. *Внутренний человек и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв.* Языки русской культуры, М. 1999.
117. Alex Th. Deconstruction. In: *An Oxford Guide to Literary Theory and Criticism*. Szerk. Patricia Waugh. Oxford University Press. New York. 2006.
118. Arisztotész. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Magyar Helikon. Bp. 1963.
119. Auerbach E. *Miméziis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Tótfalusi István, Ádám Péter, Bellus Ibolya, Kardos Péter. Gondolat. Bp. 1985.
120. Bahtyin, M. A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Ford. Orosz István. In: Bahtyin M. *A beszéd és a valóság*. Filozófiai és beszédelméleti írások. Gondolat. Bp. 1986. 419–479.
121. Bahtyin M. A tér és az idő a regényben. Ford. Könczöl Csaba. In: Bahtyin M. *A szó esztétikája*. Gondolat. Bp. 1976. 257–302.
122. Bahtyin M. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Gond-Cura-Osiris. Bp. 2001.

123. Belinszkij V. *Esztétikai szemelvények*. Ford. Honti Rezső. Művelt Nép. Bp. 1955.
124. Berlina A. *Russian Magical Realism and Pelevin as Its Exponent*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Vol. 11. 4. 2009
125. Berzy A. *A realista ábrázolás kérdései Belinszkij irodalmi kritikáiban*. Acta Academiae Paedagogicae Agriensis (4. kötet). 1958. 267–280.
126. Bókay A. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Ozirisz. Bp. 2006.
127. Borich U. Intertextuality. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Bertens H. Fokkema D. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia. 1997. 249–287.
128. Boros J. *Jean-François Lyotard, a különbözőség elgondolója*. Jelenkor. 1999/3.
129. Calinescu M. Rewriting. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. Bertens H. Fokkema D. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia. 1997. 243–249.
130. Craige B. *Literary relativity: an essay on twentieth-century narrative*. Bucknell University Press, Lewisburg. 1983.
131. Csernyisevszkij Ny. *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz*. Ford. Lukács Györgyné. Magyar Helikon. Bp. 1974.
132. Derrida J. *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Typotex Kiadó. Bp. 2014.
133. Derrida J. *Struktúra, jel és játék*. Ford. Gyimesi Tímea. Helikon. 40/1994. 21–35.
134. Eisenstein S. *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. Film Forum. London. 1963.
135. Epstein, M. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. The University of Massachusetts Press. Amherst. 1995.
136. Fiedler L. *Cross the Border – Close the Gap*. Stein and Day. New York. 1972.
137. Freud S. *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Múzsák. Bp. 1991.
138. Gadamer H.-G. *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczki János, Orosz Magdolna, Poprády Judit, Schein Gábor, Tallár Ferenc. T-Twins Kiadó. Budapest. 1994
139. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press. 1997.

140. Gergen K. – Gergen M. A narratívumok és az én mint viszonyrendszer. Szerk. Thomka Beáta – László János. *Narratív pszichológia. Narratívák 5.* Kijarat Kiadó. Bp. 2001. 77–121.
141. Goretity József: Kortárs orosz irodalom. Posztmodern vagy „újrealizmus?”. *Alföld.* 2015. №3. 87–94.
142. Goretity J. *Töredékesség és teljességigény.* Palatinus. Bp. 2005.
143. Hajnádý Z. A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban. *Modern Filológiai Közlemények.* VI. évfolyam, 1. szám. 2004. 62–73.
144. Hallam C. Notes on Bakhtin and Postmodernism. *Диалог. Карнавал. Хронотон.* № 1. 2000. 38–44.
145. Hammond A. The Honest and Dishonest Critic: Style and Substance in Mikhail Bakhtin's "Discourse in the Novel" and Erich Auerbach's Mimesis. *Style. Public Discourse and Neo-Aristotelian Rhetoric.* 2011. Vol. 45. No. 4. 638–653.
146. Hammond A. *FID and the Politics of Modernist Dialogism. Auerbach, Bakhtin, Woolf.* <http://brownstocking.org/about/modernistdialogism.html>. Letöltve: 2018. 09. 02.
147. Hansen-Löve A. Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder. *Transit. Europäische Revue.* 1998/1999. № 16. 167–185.
148. Hassan I. Postmoderne heute. In: W. Welsch. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexzte der Postmoderne-Diskussion.* Akademie Verlag. Berlin. 1994. 47–56.
149. Heisenberg W. *The Physicist's Conception of Nature.* Greenwood Press. London. 1970.
150. Heller Á. *Mi a posztmodern – húsz év után.* Alföld. 54/ 3. sz. 2003. február. 3–16.
151. Hetényi Zs. Szorokin és az orosz posztmodern vége: A giccs. *Holmi.* 4/2009. 559–563.
152. Jaccard J.-P. Эротический элемент в поэме Пушкина „Руслан и Людмила”. *Studia Russica Budapestinensia II–III. Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште.* 1991, 1993. Budapest. 35–55.
153. Jakobson. R. Communication and Society. *Selected Writings. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology. 1972-1982.* Ed. By Stephen Rudy. Mouton Publisher. Berlin, New York, Amsterdam. 1985. 98–101.
154. Jameson. F. Kultúra. A kései kapitalizmus kulturális logikája. In: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája.* Ford. Dudik Annamária Éva. Noran Libro. Budapest. 2010. 23–73.

155. Jencks Ch. *The Rise of Post-Modern Architecture. Architecture Association Quarterly* № 7. 1975.
156. Jerofejev V. Halotti beszéd a szovjet irodalom felett. Ford. Gereben Ágnes. *Nagyvilág*. 1990. № 1. 122–129.
157. Kiss I. *Bálvány és botránykő – Vlagyimir Szorokin 50 éves*. Magyar Narancs. XVII/37.
158. Kovács Á. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben]*. Tankönyvkiadó. Bp. 1985.
159. Kristeva J. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. Paris. 1969.
160. Kroó K. The Poetic Relevance of Gogol's "Nevsky Prospect" in Dostoevsky's "White Nights". In: *From Petersburg to Bloomington. Studies Presented in Honor of Nina Perlina* (Indiana Slavic Studies, vol 18). Ed. Bartle J., Finke M., Liapunov, V. Bloomington. 161–172.
161. Kroó K. Все и ничего как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX века. In: А. Фаустов (научный ред.). *Универсалии русской литературы 4*. Издательско-полиграфический центр «Научная книга». Воронеж. 2012. 73–94
162. Kroó K. Семантические параллелизмы в романах Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». *Slavica Tergestina* 3. Trieste. 1995. 121–142.
163. *La Comédie humaine*. ed. Marcel Bouteron. Gallimard. Paris. 1956.
164. Lyotard J-F. A posztmodern állapot. In: *A posztmodern állapot*. Szerk. Bujalos István. Ford. Angyalosi Gergely, Bujalos István, Nyizsnyánszky Ferenc, Orosz László. Századvég Kiadó. Bp. 1993.
165. McHale B. *Postmodernist Fiction*. Routledge. London and New York. 1987.
166. Merezskovszkij Sz. *Merezskovszkij munkái. Tél szivárvány I-II*. Ford. Benedek Marcell. Dante. Bp. é.n.
167. Molnár Angelika. A nevelődési regénytől a művészregényig. Ivan Goncsarov: Hétköznapi történet, Oblomov, Szakadék. In: *Bevezetés a 19. századi orosz irodalom történetébe I-II*. Alkotó szerkesztő: Kroó Katalin. I. kötet. HEFOP Bölcsész Konzorcium. Bp. 2006. 283–318.
168. Niall L. *Dictionary of Postmodernism*. John Wiley & Sons, Incorporated. Hoboken. 2015.

169. Nietzsche F. *Igazságról és hazugságról nem-morális értelemben*. Ford. Óvári Csaba. Attraktor. Gödöllő. 2012.
170. Nietzsche F. *A hatalom akarása. Minden érték átértékelésének kísérlete*. Ford. Romhányi Török Gábor. Cartaphilus Kiadó. Budapest. 2002.
171. Ortega y Gasset J. *Velázquez-tanulmányok*. Attraktor. Máriabesnyő-Gödöllő. 2006.
172. Papp Ágnes Klára. Hivatalos karnevál (A kortárs irodalmiság helyzete Mihail Bahtyin karneválfogalma felől nézve). In: uő. *Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról*. Napkút Kiadó. Bp. 2008. 9–101.
173. Pfister M. *How Postmodernism is Intertextuality?* Plett. 1991.
174. Platón. *Állam. X. könyv*. Ford. Jánosy István. Gondolat Kiadó. Bp. 1994.
175. *Realism*. ed. Furst L. Longman. London and New York. 1992.
176. Schopenhauer A. *Paraenezisek és maximák (életbölcseleti oktatások)*. Ford. Dr. Szemplér Lőrincz. Lampel R. Kk. (Wodianer F. és fia) R. T. Könyvkiadóvállalata. Bp. 1908.
177. Solti G. *Dosztojevszkij: A félkegyelmű*. Doktori disszertáció kéziratban. 2008
178. Stern J. *On realism*. Routledge and Kegan Paul. London and Boston. 1973.
179. Strehle S. *Fiction in Quantum Universe*. University of North Carolina Press. Chapel Hill. 1992.
180. Szekeres A. *Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében*. Disszertáció (kéziratban). ELTE BTK. 2008.
181. Szilágyi Á. Ex oriente post! In: *Az orosz kultúra nyugat és kelet között*. Szerk. Szőke K. és Bagi I. Bölcsész Konzorcium. Szeged. 2006. 499–501.
182. Szolovjov V. Szép szerelmem. Ford. Tóth Judit. In: *Klasszikus orosz költők. I. Európa*. Bp. 1978. 770.
183. Tatarkiewicz W. *Az esztétika alapfogalmai*. Ford. Sajó Sándor. Kossuth Kiadó. Bp. 2006.
184. Tinyanov J. Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez. In: *Az irodalmi tény*. Ford. Réthy Ágnes, Soproni András. Gondolat. Bp. 1981. 40-47.
185. Vajl P. – Genisz A. *Édes anyanyelv. Az orosz irodalom aranykoráról*. Ford. Goretity József. Európa Kiadó. Bp. 2001.

186. Visher Th. Die Methaphysik des Schönen. In: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. I. Bd. Erster Teil. Macken. Reutlingen, Leipzig. 1846.
187. V. Tóth L. *Dosztójevszkij – hőstípusok*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Bp. 1993.
188. Walton K. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press. Cambridge, MA. 1990.
189. Wellek R. The Concept of Realism in Literary Scholarship. In: *Concepts of Criticism*. Ed. Stephen J. Nichols Jr. Yale University Press. New Haven and London. 1963.